

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

TRÊS ARQUITECTAS. TRÊS GERAÇÕES. UMA ESCOLA.

Natascha Teixeira Cabral

Sob Orientação Da Professora Doutora Maria Raquel Nunes De Almeida e Casal Pelayo

M

2017

AGRADECIMENTOS

Não é fácil encontrar palavras certas para agradecer a uma série de pessoas que permitiram e contribuíram para que esta dissertação se tornasse para mim, a cada dia, mais interessante, mais motivadora e, ao mesmo tempo, mais pessoal.

Agradeço à Professora Doutora Raquel Pelayo, em primeiro lugar, por ter aceite a orientação da tese e por ter confiado no meu trabalho. Agradeço pelo excelente acompanhamento, pela disponibilidade constante e pelo entusiasmo motivador.

Agradeço às Architectas Teresa Fonseca, Graça Correia e Raquel Barbosa pela colaboração, contributo e ensinamentos valiosos. Sem elas este trabalho não teria sido possível.

Agradeço à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto pela excelência do seu ensino.

Agradeço à Secretaria da FAUP, da FBAUP, ao Conselho Directivo Regional da OA Norte e Sul, que amavelmente me disponibilizaram informação para o trabalho.

Agradeço à minha mãe e ao meu pai pelo apoio constante, paciência e amor incomparáveis. Um agradecimento muito especial por tudo o que significam.

Agradeço aos meus amigos e amigas espalhados pelo mundo. Endereço um especial obrigado à Catarina Carvalho, por ter estado comigo desde o início desta aventura. Agora vem a próxima! À Marie Constantine pela inspiração e amizade onde os sonhos conseguem voar. À Inês Barreiros pela ajuda na revisão dos textos e opiniões valiosas. Ao Afonso Miranda e à Banu Sengül.

ABSTRACT

This master thesis, *Três Arquitectas. Três Gerações. Uma Escola*¹, proposes a reflection and analysis through women's path in architecture, particularly regarding the national panorama and the particular case of the «Oporto School».

For a long period of time, women have been excluded or have been assigned secondary positions throughout history and through diverse social contexts. This is something, which only started to change henceforth the XVIII century, thanks to the gradual access on higher education and other significant social changes. Nevertheless, many years later, feminine contributions still seem underestimated. For this reason, this research initially explores the problem of an architecture seen as a majority masculine practice, where women and minorities appear only to possess a diminished and limited role. With this emerges the attempt to reformulate an architecture which includes the perspectives of female architects, displaying professional and educational experienced scenarios.

As the main purpose one intends to present and analyse the curriculum and work of a small sample of Portuguese female architects, as an evidence of their existence and starting point for the debate of their works vitality, or the lack of it, the reasons for their invisibility and the value of their contributions on diverse levels in which they occur. The choice fell particularly upon the work of three Portuguese female architects, which attended the same school and shared the same cultural vocational training, in order to investigate in which ways their female paths designed and constructed themselves, during three distinct generations, going back to the very first one of the renewed School of Higher Education of Architecture of Oporto until the present day.

Oporto, 2017.

KEYWORDS: Architecture, Women, Gender, Feminine, Drawing, «Oporto School», Teresa Fonseca, Graça Correia, Raquel Barbosa

¹ *Three (female) Architects. Three Generations. One School.*

RESUMO

Na presente Dissertação de Mestrado, *Três Architectas. Três Gerações. Uma Escola*, propõe-se uma reflexão sobre o percurso da mulher na Architectura, em particular no panorama nacional do seio da «Escola do Porto».

Durante muito tempo que as mulheres foram excluídas ou que lhes foram atribuídos papéis secundários na história e no contexto social vivido. Algo, que unicamente a partir do final do século XVIII começa a alterar-se, graças ao gradual acesso da mulher ao ensino académico e a alterações sociais significantes. Apesar de tudo e anos depois, as contribuições femininas permanecem subestimadas. Por esse motivo, a investigação, inicialmente, explora a problemática da Architectura como uma prática maioritariamente masculina, onde as mulheres e as minorias possuem um papel reduzido e limitado. Surge assim a tentativa de reformular uma Architectura que visa incluir as perspectivas das architectas, expondo os cenários profissionais e educacionais vividos.

Como principal objectivo pretende-se apresentar e analisar o currículo e trabalho de uma pequena amostra de architectas portuguesas como testemunho dessa existência e ponto de partida para o debate sobre a vitalidade das suas obras, ou a falta dela, as razões da sua invisibilidade e o valor das suas contribuições nos diversos planos em que estas se colocam. Ao optar, em particular, pelo trabalho de três architectas portuguesas que frequentaram a mesma escola, partilhando a mesma cultura formativa inicial, pretende-se investigar de que modos os seus percursos femininos se desenharam e se construíram ao longo de três gerações distintas recuando da actualidade até à primeira geração da renovada Escola Superior de Architectura do Porto.

Porto, 2017.

PALAVRAS-CHAVE: Architectura, Mulher, Género, Feminino, Desenho, Escola do Porto, Teresa Fonseca, Graça Correia, Raquel Barbosa

SUMÁRIO

Capítulo I Introdução	09
Objectivo e Motivação	10
Problemática e Justificação da Investigação	11
Metodologia	13
Estrutura do Trabalho	14
 Capítulo II Revisão Literária	 17
O Género e o Corpo na Identidade e na Arquitectura	18
A Casa como Metáfora do Feminino	29
A História das Mulheres nas Belas-Artes e na Arquitectura	35
O que Dizem os Números na Experiência Educacional e Profissional	45
 Capítulo III Metodologia	 55
 Capítulo IV Análise	 63
Um Roteiro Geracional dos Currículos de Três Architectas	64
Uma Reflexão sobre o Método em Arquitectura: O Instrumento Desenho.	75
Três Projectos: Análise de Obras Construídas	97
 Capítulo V Três Architectas. Três Gerações. Uma Escola.	 119
 Capítulo VI Considerações Finais	 129
Referências Bibliográficas	135
Referências Iconográficas	141
Apêndices	149

CAPÍTULO I | INTRODUÇÃO

Neste capítulo é estabelecido o campo geral desta investigação, situado no âmbito dos contributos da mulher na área da arquitectura, pretendendo-se, portanto, investigar um fenómeno que implica várias áreas do conhecimento. Aqui são explicitados os objectivos deste trabalho, a metodologia utilizada e a descrição da estrutura.

OBJECTIVO & MOTIVAÇÃO

Tal como a arquitectura nasce do desenho também o meu interesse pela arquitectura dele brotou, da poética que lhe está inerente e das suas diversificadas linguagens. Rapidamente esta curiosidade se estendeu ao seu potencial de produzir enriquecimento cultural, social e até metafísico na vida humana, assim como à sua responsabilidade na tarefa de encontrar melhores formas de habitar o mundo. Desta visão do campo da arquitectura nasceu a vontade de contribuir de um modo inovador e de explorar um assunto sempre presente, mas quase sempre ausente nos discursos e preocupações.

No percurso como estudante de arquitectura, foi inevitável não reparar e, posteriormente interrogar-me, sobre a ausência de referências femininas na história da arquitectura no geral, salvo uma ou duas excepções contemporâneas, e na portuguesa em particular. Assim, a ideia da presente dissertação foi sendo desenvolvida em torno do lugar ocupado pelas arquitectas na disciplina de arquitectura. O propósito do estudo não é entrar em defesa à condição feminina, nem tão pouco produzir um texto impositivo. Em vez disso, propõe-se abrir um panorama de debate de ideias com base em dados concretos que serão colectados e reflexões abertas a partir de uma selecção de casos de estudo sobre a problemática, focando-se depois principalmente no cenário nacional e em particular no conjunto de obras que «fazem» a «Escola do Porto» na sua ligação com a Faculdade de Arquitectura da Universidade da mesma cidade.

Na História da Arquitectura Portuguesa moderna e contemporânea, o reconhecimento do trabalho das arquitectas é escasso insinuando-se das duas uma razão: ou não existiu ou não se encontrou qualidade no seu trabalho? Com vista a explorar esta questão, pretende-se apresentar e analisar uma pequena amostra do trabalho, nomeadamente desenhos e obra construída, de arquitectas portuguesas como testemunho da sua existência e ponto de partida para o debate sobre a vitalidade das suas obras ou a falta delas, as razões da sua invisibilidade e o valor das suas contribuições nos diversos planos em que estas se colocam. Ao optar, em particular, pelo trabalho de três arquitectas portuguesas que frequentaram a mesma escola, partilhando a mesma cultura formativa inicial, pretende-se investigar de que modos os seus percursos femininos se desenharam e se construíram ao longo de três gerações distintas recuando da actualidade até à primeira geração da renovada Escola Superior de Arquitectura do Porto. Desta forma, pretende-se contribuir para a História da Arquitectura Portuguesa segundo uma perspectiva objectiva e neutra, como aparentemente não tem vindo a ser feito.

Uma particular atenção será dada ao uso do desenho como um dos objectos privilegiados da investigação, pelo método e ferramenta excepcional que é no projecto e tão característico dos processos conceptuais da «Escola do Porto». A componente do desenho motivou fortemente esta investigação por um interesse pessoal que por ele acalento a partir da minha prática, mas deveu-se também à relação íntima que possui com o seu utilizador no acto de projectar arquitectura. Para além de possibilitar uma rara janela para a mente e identidade do arquitecto, estimula e permite explorar a sua capacidade criativa a um nível de profundidade alargado. Como tal, recorreu-se ao

desenho como meio de investigação, do mesmo modo que este serve de método para investigar possíveis soluções para o projecto de arquitectura. Uma vez que esta ferramenta se destaca também pelo seu uso particular na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, aproveitou-se esta oportunidade para através da análise dos desenhos processuais tentar penetrar na obra, identidade e percurso das autoras seleccionadas nos três casos de estudo.

Com isto, pretende-se colaborar para um renovado ponto de vista da História da Arquitectura do panorama nacional que se verá enriquecido com os desenhos, projectos e obras de arquitectas portuguesas, como exemplos da sua crescente e qualificada presença neste campo. Acredita-se assim que a presente dissertação faça mais um pequeno contributo para a discussão do tema no território nacional, e crie mais abertura e à vontade com a própria temática que ainda é alvo de algum estigma, hesitação e silêncios. A arquitectura costuma representar edifícios como objectos artísticos, técnicos e científicos, no entanto, trata-se sobretudo de um objecto social que reproduz e veicula constructos culturais, e nesse sentido é pertinente abordar este tema do feminino, ao qual sou sensível, para contribuir, não só no âmbito da comunidade académica, mas também, no âmbito de um público porventura mais alargado, para a consciencialização e reconhecimento do contributo da mulher para uma sociedade contemporânea em constante busca – gosto eu de pensar – de um mundo melhor para todos.

PROBLEMÁTICA & JUSTIFICAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO

“Women are the ghosts of modern architecture, everywhere present, crucial, but strangely invisible.”
(Colomina 2010, p. 217)

A História é feita de histórias que contamos e também pelas que deixamos por contar. Na área da arquitectura, a História é exclusivamente escrita e representada por personalidades masculinas sendo que, nela, o processo de emancipação da mulher foi longo, tumultuoso e, tal como nas outras áreas, é ainda hoje um processo em desenvolvimento que tem vindo a sentir gradualmente alterações significativas.

Apesar das grandes alterações a nível social e profissional que se têm vindo a assitir desde o século XIX, mantém-se uma falta de representatividade e reconhecimento da arquitecta. Tal é que se pretende investigar e abordar neste trabalho, inquirindo suas razões e meandros. É de referir também alguma relutância em escrever-se sobre o assunto, porque o tema é acompanhado de uma certa desconfiança por parte de arquitectas, arquitectos e estudantes, possivelmente devido a questões e problemas de extraordinária complexidade cultural, formativa e educativa e também possivelmente pelo receio em cair facilmente em observações extremistas, simplistas e a «preto e branco». Um receio que também partilho, mas que me esforçarei em evitar, consciente de quão redutor tal poderá ser.

Além desta carência de reconhecimento ser óbvia no passado, um factor curioso é que cada vez mais se verifica um crescente número de estudantes do género feminino e de architectas nesta área. Aliás, o ensino superior no geral encontra-se repleto de mulheres, cujo número em alguns casos já ultrapassa o dos homens. Contudo, quando se olha para o panorama profissional, a imagem desfoca-se, e, apesar de já ser elevado o número de architectas, o sua visibilidade é diminuta. Assim surge a questão: onde é que estão as architectas? Onde está o seu trabalho? Como explicar a pequeníssima percentagem de architectas reconhecidas no panorama nacional e internacional?

De referir ainda que na já extensa colecção de trabalhos finais e de mestrado no repositório da biblioteca da FAUP apenas se encontram duas dissertações que abordam esta problemática: «Mulher e Arquitectura» de Sílvia Pereira e «Arquitectura e Corpo: O Lugar do Género» de Márcia Cunha. Ainda se descobriu uma outra investigação neste âmbito «Arquitectura: Substantivo Feminino», de Lia Antunes, da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Coimbra. Outros contributos, que igualmente motivaram e influenciaram esta investigação, foram os artigos das revistas Joelho e JA – Jornal dos Architectos «Mulheres na Arquitectura» e «Ser Mulher» dos architectos Jorge Figueira e Manuel Graça Dias.

Seja qual for a perspectiva que se assuma, o fenómeno existe, é real e actual. De facto, a temática não é de todo nova, e tem sido muito desenvolvida lá fora, sobretudo em países ocidentais. Muitas das questões que suscita ainda hoje são vivamente discutidas e, no entanto, permanecem sem resposta: as mulheres praticam arquitectura de um modo diferente? Nesse caso, como se manifestam essas diferenças? Possuem um sentido diferente de estética, de espaço e de tempo? Existe um uso diferente nos materiais, na prática da organização, ou preferência por uma metodologia projectual específica? Como é possível explicar essas diferenças caso existam? Derivam da biologia ou da própria sociedade? A presente dissertação certamente não vai trazer estas respostas, mas pretende contribuir de um modo objectivo para uma aproximação às infinitas questões por resolver. O tema é de certa forma menos trabalhado em Portugal do que noutros países, por isso, e devido aos imensos dilemas dentro desta temática, escrever o presente trabalho tornou-se tão difícil quanto necessário.

Assim sendo, formulou-se a questão de fundo desta investigação da seguinte maneira: **De que forma se manifestou e que contornos vem assumindo a actividade feminina na arquitectura e em particular no seio da «Escola do Porto»?**

Ao lançar esta questão pretende-se trazer novos dados que permitam lançar alguma clareza sobre os trajectos vividos, num quadro comum, geográfico, social e formativo, malgrado as variações das metodologias projectuais no ensino e outras variações do meio em cada uma das três gerações que elegi para análise. Tendo em conta que os ideais implementados pela escola se referem fortemente à sensibilidade na intervenção do lugar e especialmente no desenho como ferramenta de projecto, questiona-se de que modo se podem verificar estas características no trabalho das três architectas

em análise. Existem diferenças ou semelhanças significativas nos seus trabalhos? De que modo a metodologia de projecto na FAUP se manteve presente no trabalho profissional?

Posto isto, numa transição do mundo académico para o profissional, a elaboração do presente trabalho mostrou-se como uma oportunidade única para uma reflexão fundamentada sobre estas questões, onde pretendia maturar a minha visão crítica e contribuir para uma maior consciência da crescente e qualificada presença da mulher que se faz sentir no campo da Arquitectura. Para lá do carácter reflexivo e da contribuição para o debate, este estudo visa assim compilar e registar para memória futura as obras de três arquitectas portuguesas, fazendo-se música a partir do recatado silêncio a que se vêm submetidas.

METODOLOGIA

Os métodos de trabalho incidiram na revisão de literatura e no estudo dos currículos, dos desenhos e das obras construídas pelas arquitectas seleccionadas para o estudo.

As leituras teóricas basearam-se em temáticas chave para a abordagem e desenvolvimento da investigação, começando por uma breve reflexão e contextualização sobre a presença do género e do corpo anatómico na identidade e na arquitectura. Sob a pretensão de completar estas ideias basilares, considerou-se ainda fundamental referir o carácter doméstico inevitavelmente associado à figura feminina, passando em seguida para uma breve revisão do papel da mulher na História em duas áreas, Arquitectura e Belas-Artes. Entendeu-se relevante incluir mais que uma disciplina por motivos comparativos e para gerar uma imagem mais abrangente desta realidade. Termina-se esta reflexão teórica com a recolha de vários artigos, entrevistas e estudos numéricos e quantitativos realizados num panorama internacional e, por fim, nacional. Para tal, recorreu-se ainda à recolha de informações relativas ao número total de alunos inscritos por género no curso de Arquitectura, desde da ESBAP até o ano lectivo presente na FAUP, bem como o número de arquitectos inscritos no país na OA. Na pesquisa bibliográfica, inserem-se ainda as pesquisas feitas sobre cada um dos casos de estudo, que preparariam e complementariam as respectivas interpretações.

A investigação numa fase seguinte baseou-se no estudo geracional de três arquitectas, que partilham a mesma cultura formativa que se insere no seio da «Escola do Porto». Essa análise estruturou-se em três instantes principais: no primeiro, analisam-se os currículos de cada arquitecta escolhida para o estudo, no segundo instante analisam-se desenhos de apoio à projectação realizados pelas três arquitectas e, finalmente, no terceiro e último instante analisam-se obras de arquitectura da autoria das mesmas arquitectas. Para a obtenção das informações teve que se recorrer a uma colaboração directa com as respectivas arquitectas, que foi um processo demorado e que durou até as últimas fases deste trabalho, devido à disponibilidade por parte das mesmas e que, por essa razão, resultou

em partes informativas incompletas no trabalho. Independentemente disso, o objectivo foi tentar recolher e manter a mesma lógica e quantidade de informação para todas as arquitectas, de modo a garantir maior coerência possível na análise.

Um elemento fundamental desta análise foi, sobretudo, a realização de uma entrevista individual com cada arquitecta, cuja elaboração teve o cuidado de seguir uma estrutura base que unicamente se ajusta ocasionalmente, normalmente devido à informação já existente perante essa parte da entrevista. Outros elementos informativos recolhidos para a análise deste trabalho foram os currículos das arquitectas, uma pequena amostra de cadernos gráficos auxiliares à reflexão arquitectónica no trabalho e no lazer, e desenhos e fotografias de uma obra construída de cada um dos casos de estudo. Toda a informação recolhida é complementada com o conteúdo das três entrevistas realizadas às arquitectas que se encontram em formato físico nesta dissertação. É de salientar que esta necessidade de recorrer a entrevistas prendeu-se também com o facto de as informações sobre as arquitectas e sobre a sua obra serem modestas ou quase inexistentes. Os desenhos sujeitos a análise no interior dos cadernos e as três obras de arquitectura foram seleccionados pelas arquitectas e por parte pela autora da dissertação devido a imperativos circunstanciais. Por fim, desenvolveu-se uma análise através dos dados recolhidos sob forma gráfica e, sobretudo, escrita.

ESTRUTURA

A dissertação está organizada em seis capítulos e adopta a estrutura para trabalhos científicos delineada pelo investigador Chad Perry (Perry 2012, p. 63-86). **O primeiro capítulo** começa com uma introdução do tema e delimitação do campo de estudo essencial ao desenvolvimento do trabalho.

O segundo capítulo corresponde à revisão teórica sucinta, mas objectiva dos assuntos chave que comportam esta problemática, de modo a possibilitar uma noção do cenário geral que tem vindo a ser produzido e, simultaneamente, servir de base à minha reflexão posterior. Inicia-se este capítulo com uma reflexão sobre a presença do género e do corpo anatómico na identidade e na arquitectura, transportando essa ideia, sequencialmente, para a relação tradicional do doméstico e do privado como metáfora do feminino. Após esta abordagem, proponho um percurso breve pela história geral das mulheres na Arquitectura e nas Belas-Artes, passando, posteriormente, para uma análise internacional e nacional da presença da mulher no ensino e na profissão arquitectónica, direccionando o trabalho para o panorama português, de modo a introduzir os casos de estudo.

O terceiro capítulo diz respeito à Metodologia, onde se procede a uma descrição pormenorizada do método utilizado para o estudo. Aqui pretende-se clarificar a estratégia e passos utilizados no processo de trabalho, explicitando a realização de entrevistas, a recolha de desenhos e projectos, e a

análise e tratamento dos dados seleccionados das arquitectas escolhidas para o estudo.

Em seguida, **no quarto capítulo** descreve-se toda a análise efectuada para esta investigação com base nos dados recolhidos das arquitectas em estudo. Este capítulo subdividiu-se em três partes. A análise curricular do percurso das arquitectas que se enquadra no cenário da «Escola do Porto». A análise dos seus métodos de trabalho, que se foca essencialmente no desenho enquanto instrumento e, por fim, a análise de três projectos construídos de cada arquitecta.

No quinto capítulo pretende-se fazer uma interpretação qualitativa do conteúdo exposto, indo de encontro às inquietações iniciais colocadas, em que se pretende retirar ilações acerca do capítulo anterior, conjugando as análises efectuadas com a teoria revista no segundo capítulo.

Finalmente, **o sexto e último capítulo** apresenta considerações finais sobre todo o trabalho, onde se esboçam as possíveis respostas à questão fundamental levantada nesta investigação, contribuindo para um cenário mais esclarecido no quadro desta temática. Seguem-se as referências bibliográficas e iconográficas usadas e apêndices que incluem elementos auxiliares da investigação, disponíveis para a consulta do leitor.

ALGUMAS NOTAS

As referências das citações baseiam-se no sistema Harvard, tomando a estrutura [Apelido do autor, ano da edição original, página]. Todas as citações presentes no corpo de texto mantiveram a formatação original, não sendo traduzidas, de modo a evitar interpretações erróneas, e são destacadas entre aspas (“ ”), a itálico quando indentadas. Os títulos de obras são destacados igualmente a itálico, enquanto que as expressões do autor entre comas (« »). A dissertação encontra-se ao abrigo do antigo Acordo Ortográfico.

CAPÍTULO II | REVISÃO DE LITERATURA

Este capítulo faz uma revisão teórica que pretende enquadrar e contextualizar os temas chave abordados na dissertação, centrando-se na ligação do género feminino à arquitectura, de forma a inserir o percurso das mulheres num mundo marcado predominantemente pelo masculino, quer a nível social e cultural, quer a nível arquitectónico.

O GÉNERO E O CORPO NA IDENTIDADE E NA ARQUITECTURA

“Can you remember who you were, before the world told you who you should be?” (Bukowski 1971, p.83)

A identidade não é algo com que se nasce, previamente definido, mas que gradualmente se desenvolve de acordo com as experiências sensoriais, interações sociais e ambientes culturais vividos. Através dessas experiências, a pessoa é capaz de se encontrar e inserir na sociedade. O género é um critério importante da nossa identidade. É fundamental na forma como o ser humano compreende e estrutura o mundo, influenciando todos os aspectos da sua personalidade e dos seus relacionamentos na sociedade.

O conceito de género refere-se ao constructo social do sexo biológico e à sua transformação dentro da cultura, enquanto que o conceito biológico se refere essencialmente à sua transformação dentro da natureza. No entanto, ambos não deixam de ser uma maneira culturalmente construída para descrever e compreender melhor o corpo e as relações humanas (Järviuoma, Moisala e Vilkkö, 2003 p. 03). Como constructo social as categorias de «homem» e de «mulher» não são as únicas definições disponíveis, pois, as opções são numerosas e variadas. Contudo, as possibilidades sociais implícitas em ser homem ou mulher, e o que é esperado socialmente de cada um, varia e depende fundamentalmente do lugar, tempo e posição pessoal. Factores como classe social, raça, etnicidade, e idade, possuem um papel fundamental na construção do papel do género.

Imagens estereotipadas da mulher e do homem, opiniões de supostas qualidades masculinas e femininas, impõem-se ao ser humano a partir do momento em que nasce. O papel dos sexos é ensinado e é a base dos primeiros contactos com a envolvente cultural e do processo de se tornar um membro da sociedade. Deborah Tannen (1990, cit. in Järviuoma, Moisala, Vilkkö 2003, p. 05) defende que a ideia de género criada, na qual rapazes e raparigas nascem e crescem, é tão distinta que praticamente podem ser consideradas culturas diferentes. Como tal, esses ideais e valores possuem um poder tão decisivo na vida pessoal e social do ser humano, que requerem que o entendimento comum do conceito seja constantemente revisto e interrogado, de modo a entender quais os mecanismos que criam e constroem esses ideais (Järviuoma, Moisala, Vilkkö 2003: 02).

Por um lado, a própria envolvente vê-se ordenada e associada ao género de uma maneira ou de outra, *“[...] we speak of Mother Earth, and das Vaterland (the fatherland, pátria); various cultural practices are taken for granted as being gendered, so that, for example, heavy metal music associates more with masculinity than femininity.”* (Järviuoma, Moisala e Vilkkö, 2003, p. 05). A presença destes constructos sente-se diariamente na rotina do quotidiano seja através dos meios de comunicação/ entretenimento seja através de publicidades e exercem influências que são capazes de dar ou tirar privilégios, limitar ou criar oportunidades e ditar a forma como as pessoas vivem as suas vidas. *“[...] our gendered understandings of the world [...] are hierarchically ordered; certain qualities are accorded more value and respect than others because of the nature of their gendering. Gender, with the power attached to it, [...] has very practical and material consequences for both women and men.”* (Järviuoma,

Moisala e Vilkkio 2003, p. 25).

Na sociedade em que vivemos, um número considerável de características psicológicas está naturalmente relacionado ao sexo da pessoa, dividindo qualidades humanas em duas categorias principais: o feminino e o masculino. Esta ideia permanece ainda hoje apesar da linha divisória entre ambas as classificações a nível mental já não se encontrar tão claramente desenhada. Cada vez mais, as chamadas características «masculinas» encontram-se nas mulheres, assim como as características «femininas» se manifestam nos homens. Antes de tudo, ser homem ou mulher biológica, psicológica, e socialmente, não implica necessariamente ser considerado «feminino» ou «masculino», pois, essas características podem ser associadas a ambos. *“Masculine and feminine traits are discovered not only in members of both sexes but in the same individual [...] the «masculine» side of the women and the «feminine» side of the man are repressed, at a sometimes great cost to the personality as well as a loss to society”* (Bousfield 1925, cit. in Klein 1989, p. 57).

No estudo, *Pancultural Gender Stereotypes: Samples of Highly Stereotypic Items*, realizado em 1999, em 25 países na Europa, Ásia, África e América, estudantes universitários tiveram à sua disposição uma lista de itens, constituídos por trezentos adjetivos, com o objectivo de organizá-los, de acordo com o que considerassem ser mais natural e frequente associar ao sexo feminino e masculino no seu país.¹ Em todos os testes, os resultados indicaram que os adjetivos associados aos homens eram mais fortes, activos e significativos do que os adjetivos associados à mulher, como é possível observar na tabela dos resultados ao lado [Fig. 002]. A problemática consiste na tendência para generalizar o que é suposto ser masculino e feminino, assim como a tentativa em definir ambos conceitos como opostos. De modo, a evitar cair em suposições estereotipadas, Katherine Bradway² sugere o uso de termos «neutros», que se libertam da definição de género para definir opostos. Por exemplo, os conceitos polares Yin e Yang, provenientes da cultura oriental. Ao evitar ligá-los ao género é possível evitar transmitir ideais falsos e antiquados, o que facilita o uso de características opostas como activo ou passivo, racional ou emocional, forte ou fraco, escuro ou claro, grande ou pequeno, entre vários outros, sem os ter que associar automaticamente a algo que é suposto ser tipicamente masculino ou feminino.

Apesar de não haver dúvidas da existência de uma ideia abstracta daquilo que é suposto ser feminino, a situação torna-se mais complexa quando se pretende realmente defini-lo. Se em termos científicos as definições são parcas isso não acontece no campo do senso comum. O estudo abordado em cima comprova a existência de um poderoso estereótipo³ do feminino assente na mente da sociedade. *“It underlies practical activities in the most various departments of social life, [...] this stereotype of femininity*

1 *Pancultural Gender Stereotypes: Samples of Highly Stereotypic Items* de WILLIAMS, J.E., SATTERWHITE, R.C. & BEST, D.L. (1999) *Pancultural Gender Stereotypes Revisited: a Five Factor Model*. *Sex Roles*, 40, Nos. 7/8, p. 519

2 BRADWAY, Katherine (1982) cit. in Toub, G. (2013) *Jung and Gender: Masculine and Feminine Revisited*. [Online] Disponível em: <http://www.cgjungpage.org/content/view/147> [Consultado no dia 20 de Abril de 2016].

3 *“Gender stereotypes are the psychological characteristics believed to be differentially associated with women and men in a particular cultural group.”* (Williams, Satterwhite, & Best, 1999: 513)

**Table I. Pancultural Gender Stereotypes: Samples of Highly Stereotypic Items^a**

Male Stereotype			Female Stereotype		
Item No.	Adjective	M%	Item No.	Adjective	M%
2	Active	81	5	Affected	20
4	Adventurous	93	6	Affectionate	10
7	Aggressive	88	11	Anxious	23
10	Ambitious	82	18	Attractive	14
19	Autocratic	86	30	Charming	19
35	Coarse	91	38	Complaining	21
50	Courageous	86	53	Curious	24
52	Cruel	79	61	Dependent	19
53	Daring	86	71	Dreamy	17
70	Dominant	87	77	Emotional	12
78	Energetic	82	83	Fearful	17
79	Enterprising	81	86	Feminine	8
90	Forceful	93	98	Fussy	24
122	Independent	84	149	Meek	25
136	Inventive	81	151	Mild	22
143	Logical	79	220	Sensitive	14
147	Masculine	96	224	Sexy	14
186	Progressive	78	230	Shy	25
209	Robust	85	240	Soft-Hearted	19
210	Rude	83	253	Submissive	16
213	Self-Confident	79	256	Superstitious	13
248	Stern	84	261	Talkative	22
251	Strong	92	268	Timid	25
271	Tough	91	293	Weak	17
279	Unemotional	82	294	Whiny	23

^aM% = Mean M% scores (see text for explanation of Mean M% scores).

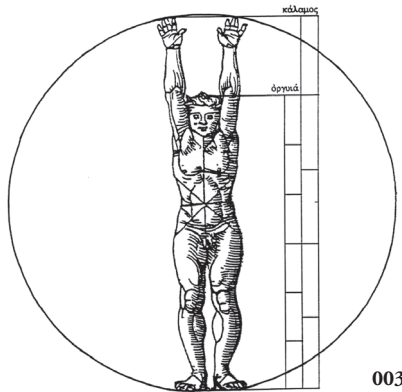
002

[Fig. 000] "Gender Studies" | [Fig. 001] "Poster for tomorrow 2012: Gender Equality Now!" Autora: Lucija Silic | [Fig. 002] Tabela "Pancultural Gender Stereotypes: Samples of Highly Stereotypic Items" retirada de WILLIAMS, J.E., SATTERWHITE, R.C. & BEST, D.L. (1999) *Pancultural Gender Stereotypes Revisited: The Five Factor Model*. Sex Roles, 40, Nos. 7/8, p. 519

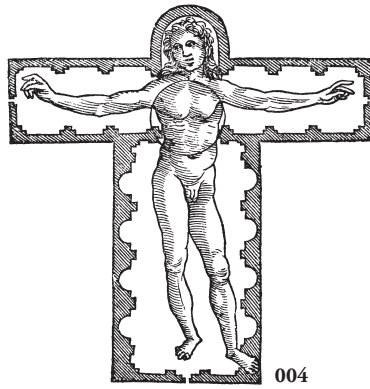
serves as a pattern of conducts to the growing girl, influences her life plan, and so contributes in shaping her character.” (Klein 1989, p. 163). Numa sociedade sem igualdade de género, em que aconteceu a mulher ser o género subordinado, foram-lhe atribuídas essencialmente actividades domésticas e responsabilidades familiares, de modo a desenvolver determinadas características, não propriamente ligada ao sexo, mas à posição social subordinada da mulher (Vaerting 1923 cit. in Klein 1989, p. 167). “[...] *their capacity for intellectual work may be assumed to be, under equal circumstances, at least as great as man’s, but has been directed into unproductive channels and adopted the form of intrigue rather than invention*” (Klein 1989, p. 167).

Naturalmente, através da participação cada vez mais activa da mulher na sociedade e da execução de tarefas e funções supostamente masculinas, a mulher desenvolveu previsivelmente características até aí vistas como predominante masculinas, comprovando que tais características não advêm do sexo da pessoa, mas surgem da posição social que tal indivíduo ocupa. Assim, a mulher veio adquirir um número considerável de funções novas, porém sem nunca conseguir deixar para trás as «suas» antigas. *“Of the traditional feminine functions none has completely disappeared, [...] domestic work no longer occupies a central position in the life of middle-class women [...] but rather she is expected to be capable of doing housework with her left hand, so to speak, and must never be monopolized by it.”* (Klein, 1989: 176). Um dos factores principais referido como impedimento do desenvolvimento da criatividade feminina é o trabalho doméstico, não só pela repetição, morosidade e esforço físico que requer, mas também pelo estado mental que produz. *“[...] the average housewife, who has constantly to diffuse her attention on various matters to keep her house in order. Indeed, housekeeping is perhaps a real education in the diffusion of thought...”* (Rosenau, 1941 cit. in Järviluoma, Moisala e Vilkkio 2003, p. 45).

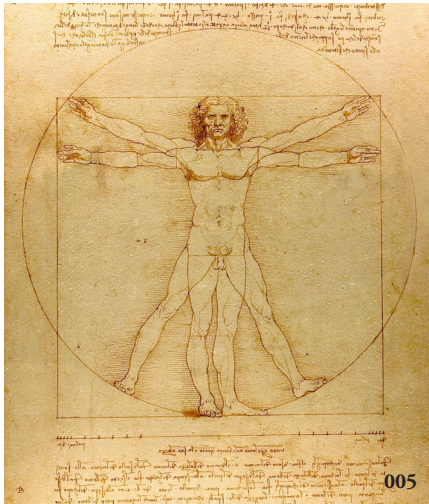
Apesar da atmosfera hostil que culminou no século dezanove e do desencorajamento constante da sua produção criativa, várias mulheres foram capazes de produções brilhantes que deixaram a sua marca nas mais diversas áreas do conhecimento e actividade humana. Deixando, as diferenças fisiológicas de lado, quase não existem evidências científicas que indiquem divergências marcantes entre as capacidades mentais e as habilidades do homem e da mulher. Mesmo quando possa parecer existir uma tendência para a mulher ser mais emocional e pessoal nos seus interesses, é duvidoso que isso seja inato. Uma explicação muito mais simples e plausível apresenta-se quando se olha para a cultura e local, factores nos quais as ideologias de género se compõem. Por essa mesma razão, estes estereótipos desenvolvidos ao longo do tempo tenderam a perder credibilidade, conforme a mulher participava, cada vez mais, nas actividades que lhes estavam antes proibidas. Talvez, um dia, esses estereótipos acabem por desaparecer por completo, mas por enquanto ainda se mantêm presentes na mentalidade da sociedade e se algumas são conscientes a maioria é hoje, sobretudo, inconsciente.



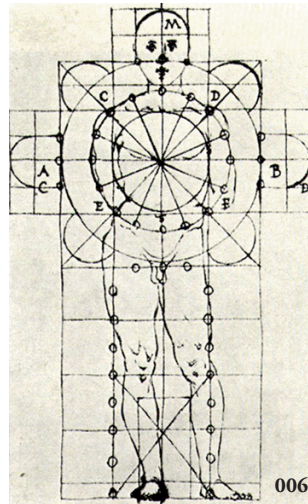
003



004



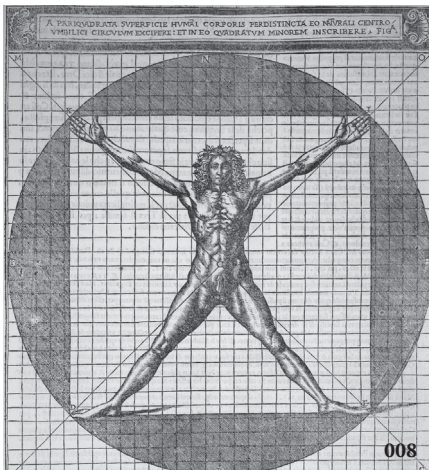
005



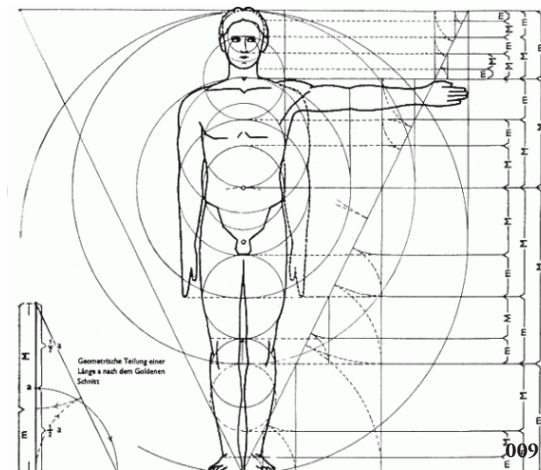
006



007



008



009

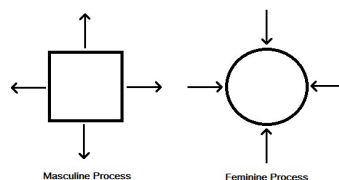
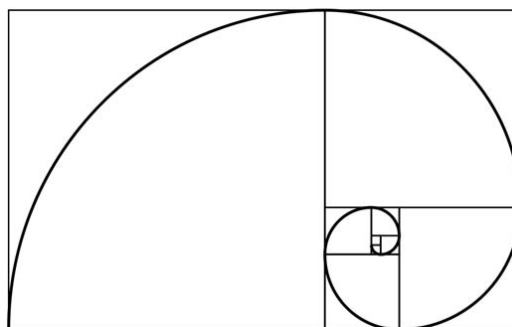
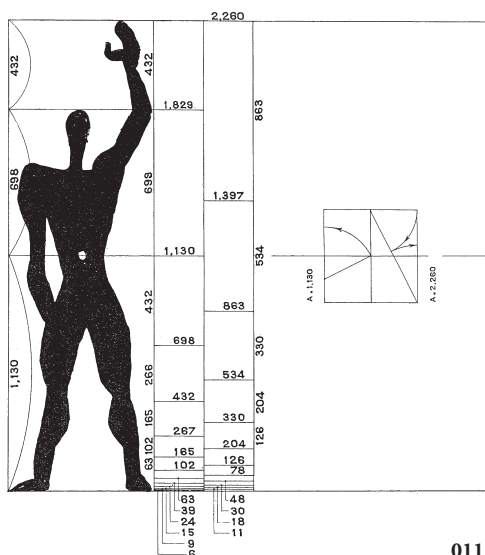
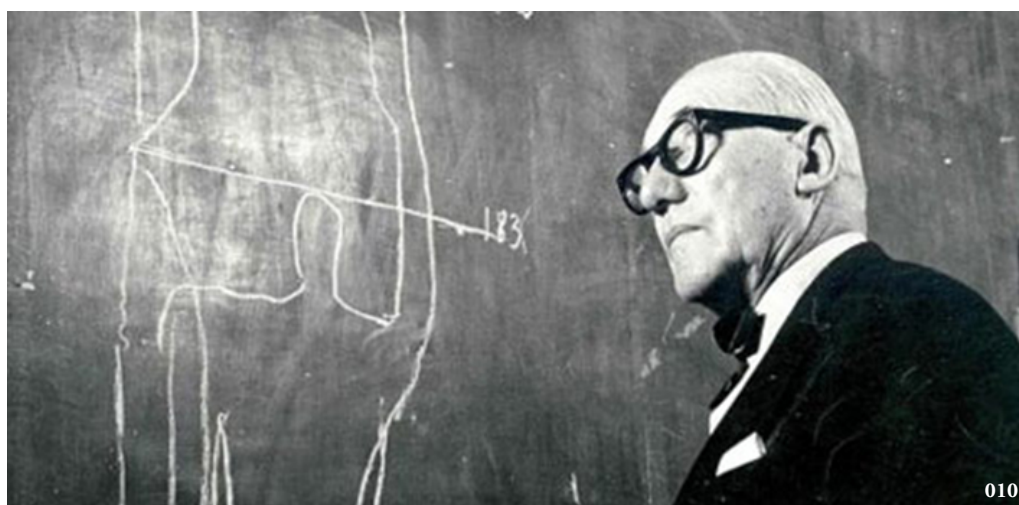
[Fig. 003] «Homo ad circulum» em De Architectura de Vitruvius. Reconstrução por Frank Zöllner. | [Fig. 004] Pietro Cataneo, Tratado de Architectura, 1567. | [Fig. 005] Leonardo da Vinci, The proportions of the human body according Vitruvius (The Vitruvian man), 1490. Caneta e pena castanha, 344 x 245 mm. Gallerie dell'Accademia, Venice. | [Fig. 006] e [Fig. 007] Homem inscrito na planta de um edifício, desenho de Francesco di Giorgio, c.1490. | [Fig. 008] Figura Vitruviana, desenho de de Cesar Cesariano, 1521. | [Fig. 009] Ernst Neufert, Bauentwurfslehre, 1936, Figura Proporcional.

Por um lado, é fácil perceber porque é que o género levou, e leva, uma presença tão forte nas nossas vidas, visto que o corpo constitui o veículo sensorial insubstituível com o qual o ser humano interage, compreende e estrutura tudo na forma como existe, interpreta e habita o espaço – o mundo. Através dele estabelecem-se todas as relações com a envolvente natural, construída e viva e sem ele a existência é impossível. Por isso, é apenas natural que o ser humano ao longo da sua existência tenha procurado formas de estruturar a sua vivência e definir-se a partir do seu próprio corpo, porque ele é o agente que articula o tempo e o espaço no momento. Quando o ser humano se desloca no espaço e o percebe em movimento, cria uma narrativa sensorial que o estimula a todos os níveis mentais e que o define a um nível particular e pessoal. *“The experience of place returns the experience of ourselves: at bottom, it is an experience of the self. [...] The sense of silence connected with an architectural experience is perhaps due to the fact that we are listening so intently to ourselves.”* (Pallasmaa 2012, p. 75-76).

Na Arquitectura é verificável desde sempre uma analogia entre si e o corpo humano, tanto numa relação fundada nas sensações corporais como através de relações métricas inspirado nas proporções humanas. O discurso renascentista estabelecia uma relação entre o corpo e a natureza através de noções de harmonia natural e perfeição e como possuidor dos atributos, proporções e medidas ideais. Ou, como dizia o sofista grego Protágoras: *“O homem é a medida de todas as coisas, das que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são.”*⁴ Leonardo da Vinci fez inúmeras experiências e análises exaustivas sobre o corpo. Num dos seus diários desenhou o Homem Vitruviano baseado na passagem do arquitecto romano Vitrúvio no terceiro da sua série de dez livros, denominado De Architectura, onde descreve as proporções do físico humano. A famosa figura aparece inscrita numa circunferência e num quadrado, figuras geométricas perfeitas, em simultâneo, com o seu ponto gravitacional estático exactamente no centro da circunferência e do homem – o umbigo [Fig. 005]. Este desenho é frequentemente referenciado mundialmente como tratado de proporções humanas, onde são estabelecidas relações métricas entre as diferentes partes.

No desenho arquitectónico, o corpo humano surgiu assim como o ideal de proporção e elemento de escala que se traduziu numa referência natural e fundamental para o desenho e construção do espaço como o conhecemos. Importa destacar aqui que o corpo que serviu de medida ao discurso arquitectónico, e que surgiu no centro das suas configurações e regras refere-se não a um corpo genérico, mas sim categoricamente ao físico masculino. As fundações da arquitectura ocidental apoiaram-se, pois, nas regras e nos textos renascentistas, consequentemente, no «logo-centrismo» e no «antropomorfismo», em que o corpo do homem simboliza a imagem do Absoluto, numa tentativa de imitar e alcançar Deus. (Afonso e Furtado 2006, p. 35). Ou seja, as referências ao corpo e às medidas e proporções ideais dizem respeito ao corpo masculino, o que se pode verificar em trabalhos de diversos autores visível nas figuras ao lado [Fig. 003, 004, 005, 006, 007, 008, 009]. A obra arquitectónica emerge como sinónimo da figura masculina: *“[...]a building is derived from men, that*

⁴ Bostock, D (1988). Plato's eacetus. Oxford. Esta citação é referida em eacetus de Platão de 152 a.C.



[Fig. 010] Le Corbusier com um desenho onde exhibe o sistema de proporções humanas Modulor (sem data). | [Fig. 011] As proporções do Modulor, 1954. Entre 1942 e 1948, Le Corbusier desenvolveu o sistema de medição o conhecido por Modulor, baseado na razão de ouro e nos números de Fibonacci. O Modulor foi publicado em 1950 e , até 1955, Le Corbusier desenvolveu o Modulor 2. | [Fig. 012] e [Fig. 013] “[...] *the square which provides structure is archetypal male. The curve or circle is archetypal female. In nature this exemplified through hurricanes or tornadoes. The vortex is inherently the geometry of how matter is created through a geometric contraction process of curving the square so to speak. The squares continually unfold outwards to infinity while the curve rotates inward to infinity. [...] This is why the fibonacci ratio and golden spiral is inherent in all natural systems.*”

is, from his form, members, and measure [...] the exterior and interior parts and members are correct for the body of man [...] the building is truly a living man [...] the origins of the building and its origins in my opinion, how it is proportioned to the human body of man, [...] it sickens and dies like man." (D. Agrest cit. in J. Rendell, B. Penner, I. Borden 2003, p. 358)

Outro exemplo e mais próximo da actualidade é o Modulor⁵ concebido por Le Corbusier, que surge como uma reformulação da figura renascentista do corpo do homem, fundamentada pela visão antropocêntrica do mundo numa conexão entre o homem físico e o Homem conceptual e mesmo cósmico. Este arquitecto define as medidas modulares de um indivíduo imaginário standard, inicialmente com 1,75 metros (o homem francês) e mais tarde com 1,83 metros de altura (o homem inglês). Este sistema baseou-se na proporção de ouro⁶ e na sequência de Fibonacci⁷ e a altura dos olhos foi tomada como a medida mais importante na relação do homem com o ambiente envolvente (cit. in O Modulor 2010, p. 10). A masculinidade do Modulor, certamente, não é um acidente nem apenas um resultado do hábito cultural; o Modulor foi um conceito pensado, estudado e apoiado no protótipo do corpo masculino renascentista e na ideia de que este representa a humanidade, apoiando e prolongando a imagética masculina na arquitectura.

É curioso que é o acto criativo da concepção arquitectónica que recebe características clássicas femininas ao ser comparado ao nascimento de um filho, ou seja, o arquitecto adopta, por assim dizer, o papel de «mãe». (Silva 2010 cit. in Machado 2011, p. 89). Mais que isso, a arquitectura é também o claro desejo do homem em se perpetuar e deixar a sua marca. *"To live is to leave traces."* (Benjamin cit. in Colomina 1992, p. 74). Na mulher isso acontece biologicamente, mas o homem teve que procurar essa eternização e marca visível pela sua capacidade criativa através da concepção e reprodução de um edifício, passando-lhe todos os seus «genes». Neste contexto o corpo feminino não interessa, por isso encontra-se passivo, distante e/ou ausente.

⁵ Le Corbusier descreve um encontro com Albert Einstein e uma carta que lhe foi enviada pelo cientista que lhe dizia: *"It is a scale of proportions which makes the bad difficult and the good easy."* Cit. in L. Antunes 2011, p. 60.

⁶ A Espiral de Ouro é também conhecida como Espiral de Fibonacci e resulta o desenho de sucessão da sequência de Fibonacci. A proporção de ouro é usada desde a Antiguidade na Arte e é frequente encontra-la em pinturas renascentistas como as do mestre Giotto.

⁷ A sequência de Fibonacci está intrinsecamente ligada à natureza. Estes números são facilmente encontrados no arranjo de folhas do ramo de uma planta, em copas das árvores ou até mesmo no número de pétalas das flores. A sequência de Fibonacci pode ser facilmente encontrada na espiral de Nautilus, em arranjos de folhas de algumas plantas, na anatomia humana, assim como na própria reprodução das abelhas.

A mulher é substituída e deslocada na história, não só no plano social geral, mas de um modo mais específico através da intersecção do corpo com a arquitectura, ou seja, é excluída do processo de criação e representação arquitectónica. A sua identidade vê-se condicionada e confrontada com limitações que obstruíram o seu caminho não só enquanto participante activo da sociedade, mas na própria vivência e contribuição no espaço. Os edifícios e toda a cidade durante séculos foram projectados e serviram um mundo regulado pelos homens e condicionado pela suas perspectivas da realidade. Segundo o autor Cortés (2008, p. 149), os Dez livros de Arquitectura de Vitruvius revelam que a forma,

“...harmoniosa e simétrica do corpo humano era o paradigma para projetar qualquer templo; que o corpo do homem era a criação mais perfeita, um microcosmo natural da harmonia universal e que, portanto, a arquitetura devia ser desenhada à imagem do homem. Por trás da construção desse corpo está a crença solidamente assentada de que seu mundo é causal, um mundo no qual o homem faz coisas – e no qual coisas ocorrem. Prestar atenção no mundo interior de sentimentos, emoções e subjectividade é ter atitudes femininas, enquanto ser ativo, objetivo, competitivo e voltado para o externo é convencionalmente masculino.”

Isto transporta-nos novamente para as questões de género anteriormente abordadas. Na própria geometria a ideia de género materializa-se no quadrado, geralmente tido como elemento que providencia estrutura, sendo, por isso, considerado masculino, enquanto que a curva, isto é, o círculo é atribuído ao feminino, por ser uma forma fechada e se encontrar virado para si mesmo.⁸ Um factor curioso é que ambas as formas, o quadrado e o rectângulo, se fundem na sucessão de Fibonacci e na Espiral de Ouro, elementos matemáticos fundamentais da geometria e que, naturalmente, se complementam e estão inerentes em todos os sistemas naturais.⁹ Ou seja, a ideia de arquétipos feminino e masculino, manifesta-se na geometria e na natureza não como opostos, mas como algo complementar e essencial na criação e no funcionamento de todo o mundo, ao contrário da ideia construída.

A invisibilidade e falta de participação da mulher não se restringe unicamente ao campo da arquitectura, mas em diversas outras áreas, no entanto, no âmbito da arquitectura talvez tenha sido o mais forte como vimos, já que a arquitectura é uma área que nos toca a todos inevitavelmente, seja consciente ou inconscientemente. *“We understand and remember who we are through our constructions, both material and mental.”* (Pallasmaa 2012, p. 23) Porque a arquitectura possui a capacidade de capturar o espírito da cultura e tradição de quem o faz. Por isso são as paisagens e as edificações que constituem a externalização mais antiga e marcante da memória humana. Os

8 S.A. (2013) Archetypal Masculine & Feminine Forces - the keys to creation. [Online] Disponível em: <http://www.gestaltreality.com/2013/02/03/archetypal-masculine-feminine-forces-the-key-to-creation/> [Visitado no dia 23 de Maio de 2016]

9 Nos padrões da natureza, Zeising (1854, sp.) foi capaz de encontrar a proporção de ouro actuar como uma lei universal, *“[...] in which is contained the ground-principle of all formative striving for beauty and completeness in the realms of both nature and art, and which permeates, as a paramount spiritual ideal, all structures, forms and proportions, whether cosmic or individual, organic or inorganic, acoustic or optical; which finds its fullest realization, however, in the human form.”*

edifícios e os espaços da cidade são o reflexo da sociedade e da sua cultura resultantes da vivência e experiência do espaço. A arquitectura que é projectada e construída hoje, e os edifícios do passado que são protegidos e restaurados, têm um papel significativo em como a cidade e a própria sociedade vão evoluir no futuro. Desde a rua até ao conforto das quatro paredes do quarto, o corpo – o ser – encontra-se sobre a constante influência do espaço e da sua atmosfera criada pela natureza e pelo próprio homem. “*Zeige mir wie du baust und ich sage dir, wer du bist.*”¹⁰ escreveu o poeta e escritor alemão Christian Morgenstern¹¹, em que ratifica que a arquitectura reflecte a postura de quem a projectou. “*Arquitectura significa edificios plenos de imaginação e dignidade [...] significa que é a obra de um arquitecto e a expressão da sua personalidade.*” (Briggs cit. in Zevi 1986, p. 32)

Em suma, esta clarificação do papel e presença significativa do corpo masculino no discurso arquitectónico pareceu-me essencial para a abordagem desta temática, sobretudo, para reparar na ausência de «outro» – o corpo suprimido, reprimido e excluído e que quase não participou neste longo processo de construção cultural – o feminino. “*That repressed, that interior representation in the system of architecture that determines an outsider (of repression) is woman and woman's body*” (D. Agrest cit. in J. Rendell, B. Penner, I. Borden 2003, p. 358). Através desta abordagem do corpo, desde a sua interpretação antropomorfista até ao seu papel fundamental como agente que articula o tempo e o espaço através dos seus inúmeros meios de interacção sensorial e mobilidade, o corpo revela-se a base e o protagonista que constrói e molda o espaço envolvente, assim como o seu próprio ser em simultâneo, construindo a sua identidade. “*We're all victims of the architect. Architecture is the only art that you can't help but feel. You can avoid paintings, you can avoid music, you can even avoid history. But good luck getting away from architecture.*”¹² Arquitectura não exclui ninguém, muito pelo contrário, requer uma colaboração activa e colectiva de todos os seus participantes, de modo a garantir o melhor resultado e vivência para todos. Por esse razão, a exclusão consciente de qualquer indivíduo ou ser vivo não ser lógica numa área como esta, cuja essência e riqueza se manifesta precisamente no encontro da vivência diversa do espaço.

Esta primeira parte serviu também como base para entender o género como algo que não surge clara e naturalmente, uma vez que se trata de um conceito em constante discussão e interpretação que depende de diferentes situações sociais e contextos culturais. Como vimos, não existem características que possam ser unicamente associadas à mulher e ao homem sem que isso não resulte numa limitação das suas capacidades como ser humano, com consequências negativas. As habilidades criativas pouco têm a ver com o facto de ser homem ou mulher biologicamente, mas definem-se pela identidade com que regem a sua conduta como cidadão, reflectindo uma organização social com determinados valores, princípios, pensamentos, emoções e memórias adquiridos ao longo da sua vida. O género

10 Tradução de alemão para português: “*Mostra-me como é que constróis e eu digo-te quem tu és.*” Cit. in STROHECKER, G. R. & REMITZ, P. 2014. Frauen Bauen. mittenDrin Das Wirtschaftsmagazin für Architekten und Ingenieure. Österreich: untermStrich software GmbH., p. 96

11 Christian Morgenstern foi escritor, jornalista, poeta e tradutor alemão, que viveu nos anos 1871-1914.

12 Philippe Daverio nasceu em 1949 e é principalmente conhecido como crítico de arte. Ele é um histórico de arte, docente, escritor, autor e gura televisiva italiana. Cit. in Humans of New York [Online]. Disponível em: <http://www.humansof-newyork.com/post/100015452196/were-all-victims-of-the-architect-architecture> [Visitado 07 de Agosto de 2016]

e as ideologias que a ele vêm associadas influenciam cada um de nós profundamente, homem ou mulher e possuem grande poder plástico. As palavras masculino e feminino, no sentido social e cultural adquirido, não passam de representações de características particulares que pertencem inevitavelmente a ambos os sexos. Contudo, existe uma desvalorização consciente e inconsciente daquilo que é considerado tradicionalmente «feminino», que se denota de um modo geral na sociedade, e na hesitação em identificar-se abertamente com tais características. Enquanto esta desvalorização do feminino persistir, as sociedades permanecerão nesta luta de direitos e, sobretudo, a humanidade continuará a batalhar consigo mesma e com a sua própria identidade.

A CASA COMO METÁFORA DO «FEMININO»

A relação entre a esfera pública e a esfera privada é uma das articulações básicas da sociedade, que configura o tecido da vida quotidiana. Habitualmente, entende-se pelo termo privado uma realidade que considera uma esfera de intimidade, de interioridade, de fechamento e ligada ao mundo dos sentimentos. O termo público refere-se ao ostensivo, ao comum, ao exterior, ao aberto e ao notório, que, por sua vez, deu origem à associação de sucesso e eficácia do mesmo (Cortés 2008, p. 71). A construção binária do género, como visto no início, atribui certas características, domínios e actividades ao homem e os opostos à mulher que, consequentemente, possibilitou ao homem o papel de construtor activo do espaço e condenou a mulher ao papel passivo do ocupante.

Contudo, esta representação de espaço/género como um sistema de oposições hierárquicas que consistiu no domínio do espaço público pelo homem [a cidade] e na subordinação do espaço privado feminino [a casa], resulta, essencialmente, num sistema redutor em relação à realidade e à diversidade humanas. A oposição entre o público e o privado não deveria ser entendida como o confronto de dois termos antagónicos, mas sim complementares. O autor Cortés afirma que, *“Não pode haver uma transformação de um dos dois âmbitos que não signifique, ao mesmo tempo, a transformação do outro. [...] Deveríamos, portanto, deixar de abordá-los em uma contradição binária de rígidas oposições para pensá-los como uma relação dialéctica, na qual é possível pular de uma categoria para outra conforme circunstâncias socioculturais e históricas precisas.”* (2008, p. 71).

A principal preocupação devia ser, pois, produzir ambientes sensíveis capazes de responder às necessidades do homem e da mulher e outros géneros que habitam o espaço em questão. Em vez disso, a arquitectura e a cidade ocidentais foram essencialmente produzidas e dirigidas ao white middle-class men.¹³ O cenário público foi, durante muito tempo, proibido por meio das mais diversas leis restritivas às mulheres e entendido como o lugar natural dos homens. Esta divisão do espaço público e privado gerou comportamentos culturais que determinaram valores e usos diferenciados para cada um deles e é a nossa herança cultural hoje, para o melhor ou para o pior. Nesta visão espacial, a mulher foi associada ao lar, adoptando a figura tradicional de dona de casa. O termo privado teve assim sentidos muito distintos para os géneros: para os homens foi sinónimo de refúgio, lazer e descanso; para as mulheres revelou-se trabalho não remunerado e desvalorizado socialmente, fardo e prisão.

A vida das mulheres, como enfatiza Leslie K. Weisman, foi profundamente afectada pelo «man-made environment» e pelo conceito e desenho da casa como lugar «feminino» por excelência, que não só reforça as definições convencionalmente patriarcais, assim como as deixa bem assente em gerações futuras. *“They have conditioned us to an environmental myopia which limits self-concepts... which limits our visions and choices for ways of living and working... which limits us by not providing the environments we need to support our autonomy or by barring our access to them. It is time to open our eyes and see the*

13 WHITE, Deborah – Masculine Constructions: Gender in twentieth-century architectural discourse: ‘Gods’, ‘Gospels’ and ‘tall tales’ in Architecture, p.17 cit. in ANTUNES, Lia (2012) Arquitectura: substantivo feminino. Contribuição para uma história das mulheres na arquitectura. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 04.



014



015



016



017



018



019



020



021



022



023

[Fig. 014] Casa Farnsworth [1951] em Plano, Illinois de Mies van der Rohe. | [Fig. 015] Glass House [1949] em New Canaan, Connecticut de Philipp Johnson. | [Fig. 016] Aline Barnsdall Hollyhock House [1922] em California, USA de Frank Lloyd Wright. | [Fig. 017] Rietveld Schröder House [1924] nos Países Baixos de Gerrit Rietveld. | [Fig. 018] Villa Stein [1927] em Garches na França de Le Corbusier. | [Fig. 019] E.1027 [1929] em Roquebrune-Cap-Martin na França de Eileen Gray. | [Fig. 020] Constance Perkins House [1955] em Pasadena California de Richard Neutra. | [Fig. 021] Vanna Venturi House [1946] em Philadelphia, Pensylvania de Robert Venturi. | [Fig. 022] Frankfurt Kitchen [1926] em Frankfurt, Alemanha de Margarete Schütte-Lihotzky | [Fig. 023] Mulher sentada numa cozinha dos anos sessenta. A cozinha é pensada cada vez mais funcionalmente.

political nature of this environmental oppression!” (L. K. Weissman 1994, p. 01). O desenvolvimento das cidades e dos subúrbios é influenciado, directa e indirectamente, pelos sistemas e mecanismos de poder e controlo, dos quais as mulheres foram sucessivamente excluídas.

Assim as mulheres foram restringidas às tarefas do quotidiano no que se refere particularmente à vida familiar e à vida doméstica. O próprio termo casa refere-se, claramente, ao espaço privado, reservado à vivência do espaço íntimo com família, amigos ou indivíduos que tenham sido convidados a entrar. Durante muito tempo, a casa foi a sua maior preocupação e responsabilidade. Era o local que lhes era destinado e, sobretudo, o abrigo da sua família, desenvolvendo-se, a partir daí, uma íntima relação com esse espaço. *“Ela [a mulher] é tão essencial na defesa da privacidade da casa como as paredes que a delimitam”* (Carvalho 2007, p.09). Até o próprio corpo feminino poderá ser entendido como «abrigo» protector da vida humana que se desenvolve no seu interior (Pereira 2005). A casa é assim, literalmente, entendida como um mecanismo para a domesticação da mulher e surge envolvida na própria produção da divisão de género. *“Os móveis mais confortáveis eram aqueles destinados ao uso pelos homens, [...] Recordemos a «poltrona de ler», a «poltrona de fumo», a «poltrona para a sesta», «a poltrona para a digestão», etc. Mas também os espaços da casa eram classificados no masculino (dinning-room e smoking-room) e no feminino (drawing-room e bed-room), os espaços do homem, a avaliar pela qualidade de móveis, tinham uma maior qualidade de conforto que o das mulheres”*. (Esposito e Maldonado, 1981: 27-33 cit. in Pereira 2005, p. 35). Ou seja, mesmo o lugar, supostamente, destinado à mulher era pensado afinal autoritariamente em função do bem estar do homem, chefe da família.

Uma vez que a casa é, sobretudo, associada à vida familiar excluem-se dela outras actividades que não tenham esse carácter e ela é vinculada a propostas ideológicas, morais e sociais que evocam uma cultura doméstica e tradicional. *“A casa não tem que contar nada no exterior; pelo contrário, toda a sua riqueza deve ser manifestada no interior”* (Loos cit. in Carvalho 2007, p. 06). Esta ideia de Adolf Loos materializa-se na Haus Müller [1930] na República Checa, em que a casa deveria recolher-se na totalidade para o seu interior e não deixar transparecer nada para o mundo exterior. Loos propunha mesmo a casa familiar servir como um refúgio seguro e bem guardado, que no exterior não demonstrasse ostentações nas fachadas. Este ideal da vida privada foi igualmente materializado na Frederick C. Robie House [1909] em Chicago, Cook County Illinois de Frank Lloyd Wright, cujo objectivo era claramente atingir privacidade absoluta. *“Com essa finalidade, ele separou a casa da circulação pública por meio de elementos físicos que a distanciava, escondeu a entrada do olhar de estranhos, diminuiu e elevou as janelas que se abriam para a rua e deixou o muro da frente sem aberturas, tudo isso com a intenção de que, a partir da casa, fosse possível ver o mundo externo, mas não o contrário.”* (Cortés 2008, p. 74). O que ambos os exemplos têm em comum é que a casa é entendida como um objecto independente, excluído e separado da sua envolvente, muito semelhante com a realidade imposta à mulher. Estes ideais materializados são o reflexo do incremento do isolamento da casa relativamente à envolvente e, portanto, do isolamento da mulher da sociedade.

Contrário a esta ideia, Le Corbusier, com a sua Villa Savoye [1929] propõe uma abordagem diferente da distinção da ideia do público e privado. As suas janelas e tudo na casa parece estar orientado e organizado de acordo a encaminhar e direccionar o olhar para a paisagem, e por sua vez, da casa para a cidade – *«converte-se em um olhar de dominação sobre o mundo exterior»* (Cortés 2008, p. 74).

Esta tentativa do «domínio do exterior» levou vários arquitectos a transportar o exterior para dentro das casas, desfocando assim os limites impostos entre ambas as realidades. Exemplos disso são a Farnsworth House [1951] em Plano, Illinois de Mies van der Rohe [Fig. 014], encomendada por uma cliente, assim como a Glass House [1949] em New Canaan, Connecticut de Philipp Johnson [Fig. 015]. Esta viragem da ideia da casa é acompanhada pela participação da mulher na sociedade, e com a sua intervenção não apenas como profissional, mas como habitante e até mesmo cliente. Alice T. Friedman em *Women and the Making of the Modern House, a Social and Architectural History*, remete para um número significativo de casas de arquitectos notáveis do século XX que, não por acaso, foram desenhadas para e com mulheres e que igualmente se distanciaram do modelo convencional, dissipando as fronteiras entre o ambiente social e privado, dentro e fora desafiando, por assim dizer, o modelo patriarcal [Fig. 016], [Fig. 017], [Fig. 018], [Fig. 019], [Fig. 020] e [Fig. 021].

De todos os compartimentos da casa, a cozinha era considerada o território exclusivo da mulher, surgindo, por isso naturalmente, a primeira participação notória por parte das mulheres nesse departamento. Nos EUA, o aparecimento de manuais de economia doméstica contribuiu para dar um novo destaque e reconhecimento ao ambiente doméstico, incentivando novas tarefas para as mulheres. As publicações de Christine Frederick [1883-1970], por exemplo, foram um marco histórico na racionalização da cozinha, tanto nos EUA como a nível europeu. Esta promove a reorganização do espaço da cozinha em função das actividades lá realizadas para uma maior economia de trabalho. Também a Cozinha Frankfurt [Fig. 022] de Margarete Schütte-Lihotzky [1897-2000] e que equipou os apartamentos dos edifícios de habitação do arquitecto Ernst May, é um exemplo disso, já que procura ser um modelo de eficácia numa superfície minimal. No século XX, surgem assim tentativas na transformação do espaço doméstico na medida em que procuraram que a casa permitisse e servisse relações mais igualitárias e comportamentos mais democráticos entre os membros da família. Propuseram também cooperativas de trabalho doméstico, casas sem cozinha e com serviços comuns, como forma de colectivizar as tarefas domésticas. A representação tradicional da distribuição de género no espaço passa a ser mais engenhosa e subtil, sugerindo haver uma superação das associações mulher/privado e homem/público.

Apesar da revolução, da sua emancipação e da sua crescente actividade no espaço público, a verdade é que a mulher ainda não conquistou um espaço próprio. Ela está em todos os lugares, mas não pertence a nenhum, nem à casa, nem à rua, nem ao privado, nem ao público. O desejo de um espaço próprio significa a expressão física da consciência da individualidade algo que historicamente, não tem vindo a acontecer, devido uma sociedade e arquitectura que respondeu durante muito tempo às necessidades masculinas ou a uma visão do mundo como masculino. *“O espaço, tanto o público quanto o privado, é [...] um lugar praticado que aparece [...] com os indivíduos e seus movimentos: não sobrevive a eles e desaparece com a dispersão dos protagonistas, uma vez que são estes que o dotam de significado.”* (Cortés 2008, p.72).

Em suma, nesta revisão pretendemos, sobretudo, capturar brevemente alguns dos temas chave associados a construção binária do género na arquitectura, surgindo como complemento e aprofundamento do sub-capítulo anterior e com o propósito de rever a construção de género materializada no espaço construído. O que resta perguntar é: será que interessa à sociedade que o ambiente construído seja produzido apenas por um grupo restrito de pessoas, referentes a um só género e classe específicos? Por que razão é que as mulheres, as crianças e as minorias no geral, estão ausentes do processo de pensar a cidade e de reinterpretar o espaço público? A autora Dolores Hayden (1980) lança mesmo a questão: *“What would a non-sexist city be like?”* com o propósito de despertar arquitectos e urbanistas para novas abordagens de projectos que rejeitam a ideia de a mulher pertencer à casa e advogam uma participação colectiva na intervenção do espaço. Mesmo, actualmente, está longe de ser comum a presença e participação de toda a sociedade na arquitectura e as disparidades têm de ser ultrapassadas, não só pelas mulheres, mas por todos os que querem fazer da arquitectura uma actividade mais democrática, diversificada e produtiva. Importa entender que a arquitectura não é apenas um abrigo ou refúgio, uma habitação ou um edifício, mas é antes o resultado de um conjunto de acções de diferentes sectores sociais, que constitui um papel significativo na construção da identidade, exigindo assim participação e reflexão global para que dos espaços respondam devidamente às necessidades de toda a sociedade.



[Fig. 024] Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, 1638–1639, óleo em tela, 96.5 cm × 73.7 cm. | [Fig. 025] Artemisia Gentileschi, *Judith Slaying Holofernes*, 1614–1620, óleo em tela, 158.8 cm × 125.5 cm. | [Fig. 026] Artemisia Gentileschi, *Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes*, 1625, óleo em tela, 184 cm x 141.6 cm. | [Fig. 027] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Self-portrait in a Straw Hat*, 1782, óleo em tela, 97.8 x 70.5 cm. | [Fig. 028] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Portrait of Marie Antoinette*, 1783, óleo em tela, 130 cm x 87 cm. | [Fig. 029] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Varvara Ivanovna Narishkine, née Lodomirsky*, 1800, 63.5 × 54.5 cm. | [Fig. 030] Angelica Kauffman, *Self-portrait*, 1770–1775, óleo em tela, sem dimensões. | [Fig. 031] Angelica Kauffman, *Literature and Painting*, 1782, óleo em tela, sem dimensões. | [Fig. 032] Angelica Kauffman, *Scene with Miranda and Ferdinand from The Tempest*, 1782, óleo em tela, 45 x 35 cm.

HISTÓRIA DAS MULHERES NAS BELAS-ARTES E NA ARQUITECTURA

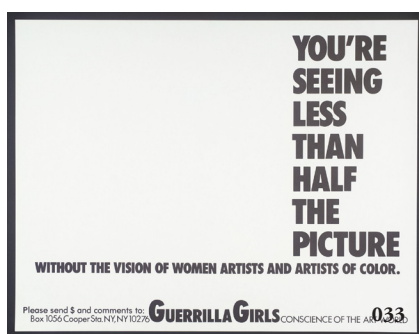
Ao longo da história ocidental, o homem tem dominado em todas as áreas profissionais e do conhecimento, e tal resultou na exclusão da mulher e na forma mais universal de diferenciação entre os sexos, uma vez que afectou negativamente cerca de metade da população mundial. Por esta razão, a ausência de registos de trabalhos e contributos de origem feminina na história é limitada e escassa, devido às restrições à sua participação, mas também se deve à omissão dos seus contributos e à atribuição errónea das suas obras a colegas masculinos. “[...] *they were shadowy figures at the edges of the action, [...] – the talented woman who is «an exception to the rule». [...] the absence of women from the pantheon of great artists was accepted as proof of their lesser skills. The scarcity of art by women in museum exhibitions and collections, galleries, art texts, reviews, and auctions perpetuated this perception.*” (Rosen & Brawer 1989, p. 10) A Arquitectura e as Belas-Artes têm sido dominadas pelos princípios e regras masculinos e a mulher tem sido relegada ao seu papel biológico de mãe e constrangida à domesticidade, à casa e ao mundo privado. Com isto em mente, pretende-se rever agora a participação e o ressurgimento da mulher nestas duas áreas, por um lado, devido à relação íntima existente entre ambas as disciplinas artísticas e, por outro lado, por uma questão de analogia entre dois campos diferentes, para um entendimento mais abrangente do fenómeno.

Ao contrário da Arquitectura, disciplina mais directamente ligada à realidade sócio-política e, portanto, ferozmente dominada pelo homem e não permitindo grandes excepções femininas, nas Belas-Artes a participação e presença da mulher teve um percurso mais activo, apesar que não menos complexo e difícil. Neste campo foi permitida uma participação da mulher um pouco mais cedo, maioritariamente, através de familiares artistas que ensinavam às suas filhas o ofício das artes e o trabalho nas suas oficinas.¹⁴ Artemisia Gentileschi [1593-1656] foi uma das únicas pintoras talentosas do período barroco que atingiu grande reconhecimento artístico numa altura em que mulheres nem sequer podiam frequentar as academias [Fig. 024]. O seu pai, que era pintor, encorajou fortemente o talento da sua filha enquanto criança. Após um julgamento tortuoso para provar a ocorrência de uma violação por parte de um mestre, que apesar de tudo nunca chegou a cumprir a sua sentença, a artista pintou uma das suas obras mais conhecidas, *Judith Slaying Holofernes*, que faz lembrar uma cena de «vingança» do feminino sobre o jugo masculino [Fig. 025], [Fig. 026].

Mais tarde, mesmo com a eventual participação da mulher nas academias, prevaleceu uma clara hierarquia: ao homem destinavam-se assuntos históricos, o corpo humano e o nú, claramente consideradas as temáticas de maior relevância, e à mulher eram atribuídas as paisagens, devido à sua restrição aos ensinamentos do desenho da figura humana.¹⁵ Apesar de não terem tido o mesmo acesso e possibilidades que os seus colegas masculinos, surgiram várias artistas de enorme capacidade e com trabalhos de qualidade tal que são capazes de competir com os trabalhos dos pintores das academias apesar das resistências. Estas mulheres, para além de terem demonstrado grandes dotes artísticos, tiveram de possuir também uma grande força de espírito para poder competir nestas circunstâncias

¹⁴ Filme&Documentaires.com Um Autre Regard Sur le Monde [Online] «Artistes femmes, à la force du pinceau» [Original] <http://www.lmsdocumentaires.com/lms/4067-artistes-femmes-a-la-force-du-pinceau> [Accessed: 22/04/16]

¹⁵ Idem ibidem.



[Fig. 033] Guerrilla Girls, *You're Seeing Less Than Half The Picture*, 1989, Screenprint on paper, 430 x 560 mm. | [Fig. 034] Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* 1989, Screenprint on paper, 280 x 710 mm. | [Fig. 035] *Château de Chenonceau*, o castelo actual foi reconstruído por volta 1514 e 1522. Fotografia com vista para a biblioteca e a capela. | [Fig. 036] *A Château de Chenonceau* sobre o rio Cher. | [Fig. 037] *Wotton House* em Buckinghamshire no Reino Unido, construído entre 1704 e 1714. | [Fig. 038] Fotografia aérea da *Wotton House* de Damien Dyer. | [Fig. 039] Desenhos da *Wotton House* de Elizabeth Wilbraham.

que claramente não as favoreciam. Um exemplo disso foi a artista Elisabeth Vigée-Lebrun [1755-1842], que apesar do seu trabalho e percurso excepcional e reconhecimento em vida, acabou por ter o mesmo destino que as suas outras companheiras femininas: após a sua morte entrou em total esquecimento [Fig. 027], [Fig. 028], [Fig. 029].¹⁶

No início do século XX, as artistas colhiam já os benefícios por que outras mulheres tinham lutado no século XIX. Elas tiveram a possibilidade de estudar nas mesmas academias artísticas que os homens, puderam concorrer às mesmas bolsas de estudo, participar em aulas ao vivo, entrar em concursos e ganhar prémios. Mais ainda, elas puderam apresentar o seu trabalho em exposições internacionais e vender em galerias, receberam encomendas e tomaram parte activa na cena artística, embora de forma muito gradual e não sem terem de enfrentar grandes resistências. Muito embora as mulheres-artistas tenham, por fim tido acesso às instituições educacionais e de formação e fossem menos restringidas por convenções sociais do que anteriormente, tiveram com frequência de usar os seus contactos individuais com homens já estabelecidos no mundo das artes para conseguir promover as suas próprias carreiras (Grosenick 2002). Na realidade eram poucas as mulheres a ensinar em Faculdades de Belas-Artes ou membros de academias; elas continuavam a estar sub-representadas nas exposições; e a atenção da crítica voltava-se com muito menos frequência para elas, sendo as suas obras muito menos adquiridas para colecções públicas ou privadas (Grosenick 2002).

Na década de oitenta, as autodenominadas e anónimas, Guerilla Girls [1985] manifestavam-se contra esse desequilíbrio existente nos artistas seleccionados para as exposições. Numa exposição no Museum of Modern Art em Nova Iorque, uma retrospectiva da arte contemporânea de maior vulto intitulada «An International Survey of Painting and Sculpture», onde dos 169 artistas participantes, apenas 13 eram mulheres, o grupo realizou o seu primeiro protesto em frente ao museu (Grosenick, U. 2002: 180). Contudo, devido a indiferença demonstrada pelo público, o grupo começou a embaraçar o

16 Filme&Documentaires.com Um Autre Regard Sur le Monde [Online] «Artistes femmes, à la force du pinceau» [Original] <http://www.lmsdocumentaires.com/lms/4067-artistes-femmes-a-la-force-du-pinceau> [Accessed: 22/04/16]



040



041



042



043



044



045



046



047



048



049



050



051

[Fig. 040] Sophia Hayden Bennett [1868-1953]. | [Fig. 041] Marion Mahony Griffin [1871-1961]. | [Fig. 042] Eileen Gray [1878-1976]. | [Fig. 043] Lilly Reich [1885-1947]. | [Fig. 044] Charlotte Perriand [1903-1999]. | [Fig. 045] Lina Bo Bardi [1914-1992]. | [Fig. 046] Anne Tyng [1920-2011]. | [Fig. 047] Maria José Marques da Silva [1914-1996]. | [Fig. 048] Norma Merrick Sklarek [1926-2012]. | [Fig. 049] Denise Scott Brown [1931- presente]. | [Fig. 050] Zaha Hadid [1950-2016]. | [Fig. 051] Kazuyo Sejima [1956-presente].

próprio mercado de arte, anunciando as suas omissões em cartazes nas ruas [Fig. 033], [Fig. 034]. Durante os seus aparecimentos em público usavam nomes de código, nomes de artistas e escritoras falecidas como Frida Kahlo, Eva Hesse, Alice Neel ou Paula Modersohn-Becker, afim de chamar a atenção para as suas obras. Somente, nas últimas duas décadas do século XX, as artistas conquistaram finalmente as principais instituições artísticas. Ainda hoje se desconhece as suas identidades. Não só foi um momento de transformação para as artistas, mas, de um modo geral, para toda a sociedade, em que a mulher teve um novo lugar na esfera pública e em diversos sectores culturais, que permitiu então o surgimento das mulheres em várias áreas, e finalmente também na arquitectura.

A incorporação da mulher no mundo de trabalho permitiu que se comesçassem a estabelecer novas situações referentes à educação, cujo acesso foi um factor determinante na preparação e na inserção da mulher enquanto profissional e participante activo na sociedade. É fundamental perceber quais as contribuições das mulheres para a arquitectura e, sobretudo, que mudanças podem trazer à disciplina, uma vez que até então, a arquitectura era inerente unicamente ao género masculino. O registo mais remoto de uma contribuição feminina na arquitectura ocorre no século quinze e foram duas mulheres europeias que participaram na projecção e desenvolvimento de edifícios, Katherine Briçonnet e Lady Elizabeth Wilbraham. Por volta de 1494 e 1526, Briçonnet foi responsável em desenhar, supervisionar e tomar decisões significativas na Château de Chenonceau no vale do Loire em França [Fig. 035] e [Fig. 036]. No Reino Unido, Wilbraham estudou minuciosamente o trabalho do arquitecto Pieter Post, assim como o de Palladio, e foi a autora da Wotton House em Buckinghamshire [Fig. 037], [Fig. 038] e [Fig. 039]. Vários estudos apontam para o facto de Wilbraham ter afinal desenhado cerca de 400 edifícios, incluindo dezoito igrejas londrinas, previamente atribuídas ao seu aluno Sir Christopher Wren [1632-1723].¹⁷

Outros marcos históricos datam já do final do século XIX e do século XX. Ehtel Mary Charles [1871-1962], foi a primeira mulher a ser admitida como membro no Royal Institute of British Architects [RIBA], em 1898, e Louise Blanchard [1856-1913] tornou-se a primeira eleita como membro do American Institute of Architects [AIA] em 1888. Todavia, o primeiro país, onde foi legalizada a inscrição de mulheres num curso de arquitectura, apesar de inicialmente serem, apenas, admitidas como estudantes especiais, foi na Finlândia. O registo mais remoto pertence a Signe Hornborg [1862-1916] que foi estudante no Helsinki Polytechnic Institute em 1888. Hornberg projectou Signelinnä em Pori em 1892, assim como a fachada da habitação colectiva Sepänkatu em 1887 na cidade Helsinki, uma vez que não era considerado «correcto» uma mulher desenhar um edifício completo e autonomamente numa profissão predominantemente masculina.¹⁸ Após o primeiro grande passo dado, diversos outros países europeus seguiram o seu exemplo. Na Inglaterra, as mulheres puderam iniciar os estudos em arquitectura na Architectural Association de Londres em 1917 à precisamente cem anos. Também o Massachusetts Institute of Technology [MIT] ofereceu vagas destinadas a mulheres no curso de arquitectura, em 1867. Na Suíça, inaugurou Flora Crawford [1899- 1991] a participação feminina na profissão em 1923. Em França, a Escola de Belas-Artes de

17 Sir Christopher Wren é um dos arquitectos mais signi cantes e aclamados na história da arquitectura inglesa. Este arquitecto reconstruiu mais de 52 igrejas em Londres, após o grande incêndio em 1666, incluindo a sua obra-prima, St. Paul's Cathedral em Ludgate Hill. Para além de arquitecto era também um notável astrónomo, géometra, matemático e físico.

18 Karl Heinz Hoffmann, Anika Hakl, Frauen und Häuser, Hamburgisches Architekturarchiv der Hamburgischen Architektenkammer.

Paris abriu uma excepção para uma estudante de arquitectura em 1898, a americana Julia Morgan [1872-1957]; na Península Ibérica, mais tardiamente, Matilde Ucelay [1912- 2008] foi a primeira diplomada em Espanha, em 1936, e Maria José Estanco [1905-1999] foi primeira mulher portuguesa a estudar arquitectura, em 1942 sem nunca ter tido possibilidade de exercer.

É importante perceber o mundo de dificuldades que estas profissionais enfrentaram para um entendimento da realidade dura e difícil com que se deparavam as mulheres, não unicamente devido à sua «condição feminina», mas, sobretudo, pelo desprazer de quererem ser arquitectas. Sophia Hayden Bennett, por exemplo, a primeira diplomada em arquitectura do MIT, não conseguiu exercer a profissão na sua área e foi obrigada a aceitar um emprego no ensino de desenho técnico na Boston High School, [Fig. 040]. Quando em 1891 ela venceu o concurso «a Woman's Building», a arquitecta recebeu unicamente 1.000\$ pelo seu projecto, que era apenas um décimo daquilo que muitos homens recebiam pelos seus trabalhos (Rackard 2013). Contudo, durante a construção do edifício Hayden foi posta à prova de tal modo pela comissão de construtores que a levaram a um esgotamento. Isto serviu para muitos como justificação de que ao mundo da arquitectura não pertencem as mulheres, já que estas seriam à partida incapazes de lidar com as exigências da profissão (Rackard 2013). Depois desse incidente a enxovalhada Hayden nunca mais voltou a trabalhar em arquitectura. Outro caso foi o de Marion Mahony Griffin [1871-1961], [Fig. 041]. Não só foi das primeiras licenciadas em arquitectura no mundo, como foi também a primeira colaboradora de Frank Lloyd Wright. Mahoney exerceu grande influência no desenvolvimento do estilo «prairie» de Wright, assim como as suas aguarelas excepcionais que serviam como render do projecto único no mundo rapidamente se tornaram imagens de marca do trabalho do mesmo. Porém, Wright nunca chegou a referenciar Griffin devidamente e seus desenhos são tidos como realizados por Wright (Rackard 2013).

Como já se viu, a mulher é associada e limitada ao mundo doméstico e interior, algo do qual as arquitectas pioneiras também não foram capazes de se libertar totalmente, tendo sido igualmente direccionadas para vertentes da arquitectura doméstica e decoração de interiores, como se de uma continuação natural das tarefas femininas se tratasse. Eileen Gray [1878-1976] estudou Arte em Londres e Paris e ganhou, sobretudo, reconhecimento pelo seu trabalho de peças domésticas revestidas com laca, típicas da arte doméstica asiática, [Fig. 042]. Nos trabalhos arquitectónicos de interiores, a arquitecta recorria às telas que serviam como elementos de divisão do espaço, desfocando a barreira entre mobiliário e arquitectura. A sua experiência em design de interiores permitiu-lhe projectar a casa E-1027 em que mais tarde se tornou uma obsessão para o arquitecto Le Corbusier (Rackard 2013). A sua mesa de apoio redonda tubular e de vidro é hoje um bestseller icónico do modernismo.

Igualmente, Lilly Reich [1885-1947] trabalhou como designer de moda e de mobiliário e juntou-se ao Deutscher Werkbund, tornando-se a sua primeira directora feminina em 1920, [Fig. 043]. Quando o trabalho dela a levou a Frankfurt, conheceu Ludwig Mies van der Rohe para quem

começou a trabalhar. Muitos dos trabalhos mais famosos do arquitecto, sobretudo no que se refere na área do design mobiliário, não teriam sido possíveis sem a participação de Reich. Segundo o que se dizia, Mies van der Rohe raramente pedia opinião, porém estava sempre interessado na crítica dela (Rackard 2013). Reich, enquanto responsável pelos assuntos do arquitecto em Berlin, salvou mais de 4000 desenhos antes que fossem destruídos pelos bombardeamentos durante a II Guerra Mundial. Outro exemplo, é o de Charlotte Perriand [1903-1999] que chegou mesmo a ser ridicularizada quando se candidatou para um emprego no escritório de Le Corbusier em 1927, quando o arquitecto lhe respondeu escarninho com as palavras: “*We don’t embroider cushions here.*”, [Fig. 044]. Mais tarde, no entanto, o arquitecto mostrou-se impressionado com o trabalho dela numa exposição no Salon d’Automne e ofereceu-lhe emprego no desenho de mobiliário. Apenas um ano depois de juntar-se ao escritório de Le Corbusier, Perriand produziu três das mais conhecidas cadeiras atribuídas ao autor: B301, B306 e a LC2 Grand Comfort (Rackard 2013).

Com o avançar do tempo e a eventual participação por parte de arquitectas, igualmente a sua intervenção e contributo em projectos de maior dimensão veio crescer em alguns casos. Lina Bo Bardi [1914-1992] mudou-se para o Brasil em 1946, onde foi convidada a desenhar o Assis Chateaubriand Museum of Art de São Paulo, que se tornou um dos museus mais importantes da América Latina, [Fig. 045]. Juntamente com outro arquitecto italiano abriu o Studio d’Arte Palma, utilizando essencialmente materiais típicos do Brasil para a construção de móveis. Em 1951 completou a Casa de Vidro, que se tornou uma obra de destaque no modernismo do Brasil. O seu trabalho é conhecido pela especial atenção dada ao papel do habitante, “[...]creating beautiful architecture that is loved by its inhabitants.” (Rackard 2013). Já Anne Tyng [1920-2011] teve igualmente um papel crucial na arquitectura de Louis Kahn, [Fig. 046]. Ela não só foi das primeiras mulheres a ser admitida na Harvard Graduate School of Design, como também teve como professor Walter Gropius. Depois do curso trabalhou em diversos escritórios em Nova Iorque e passou mais tarde a trabalhar no escritório de Stonorov & Kahn em Philadelphia. Apesar de não existirem projectos da sua autoria, o seu contributo foi fundamental no trabalho de Louis Kahn, que aproveitou o seu extraordinário interesse e domínio de geometria. A sua influência é visível em várias obras do arquitecto como a Trenton Bath House e a Yale Art Gallery. A City Tower de Kahn deriva maioritariamente do trabalho de Tyng (Rackard 2013).

Norma Merrick Sklarek [1926-2012] foi a primeira mulher afro-americana a conquistar não só o diploma em arquitectura, assim como também a fazer parte do American Institute of Architects, [Fig. 048]. Inicialmente revelou-se difícil alcançar um lugar no mercado de trabalho, “*They weren’t hiring women or African Americans, and I didn’t know which it was [working against me]*”, mas Sklarek foi capaz de ultrapassar esse obstáculo. Ao longo da sua carreira, a arquitecta sentiu alguma pressão devido a questões de género e etnicidade, mas até atingiu a posição de directora da empresa em 1966 devido a excelência do seu trabalho (Rackard 2013). Mais tarde ela abandonou a empresa para criar a Sklarek, Siegel and Diamond, que se tornou a maior e única firma feminina no país. Igualmente,

Denise Scott Brown [1931-presente], juntamente com o seu parceiro de trabalho e marido Robert Venturi, teve uma enorme influência no desenvolvimento arquitectónico do século XX, [Fig. 049]. Muitos dos seus trabalhos são apontados por terem mudado decisivamente a perspectiva de muitos arquitectos e urbanistas. Por isso, a notável surpresa, quando em 1991 foi atribuído o prémio Pritzker ao seu marido, sem uma única menção em relação a Scott Brown. Muitas das obras de Venturi foram feitas em colaboração com Scott Brown, mas essas não terão sido levadas em consideração na atribuição do prémio, uma decisão que foi criticada mas que se manteve até hoje.

Finalmente, o percurso das mulheres arquitectas em Portugal teve início com Maria José Estanco [1905-1999] que foi a primeira mulher a frequentar o curso de arquitectura entre os anos de 1937 e 1942 na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa com o prémio de final de curso de «o melhor aluno de Arquitectura».¹⁹ Apesar do campo académico ter aceite bem o novo membro feminino, a sociedade portuguesa reagiu com alguma agressividade, publicando em vários jornais desenhos humorosos de edifícios a cair e que tinham sido projectados por mulheres.²⁰ Assim, embora pioneira no mundo académico nacional, no mundo profissional Maria José Estanco acaba por sentir igualmente a discriminação e as dificuldades resultantes de ser a primeira mulher arquitecta em Portugal. Não conseguiu ser admitida em nenhum atelier de arquitectura, o que a levou a desistir da profissão e, em vez disso, ser professora numa Escola.²¹ A cidade do Porto teve como pioneira em arquitectura Maria José Marques da Silva na Escola Superior de Belas Artes do Porto entre os anos de 1938 e 1943 e que teve um percurso muito distinto da sua colega em Lisboa, [Fig. 047]. A arquitecta começou por trabalhar no escritório do pai, o arquitecto bem-sucedido José Marques da Silva e casou-se com o arquitecto e urbanista David Moreira da Silva, com quem partilhou um escritório de arquitectura no Porto. O casal projectou uma variedade de obras desde trabalhos de consultadoria, projectos de obras, equipamentos, edifícios mistos, habitações (rurais e urbanas), peças de mobiliário, até a continuação e conclusão de obras iniciadas por Marques da Silva, após a sua morte.²² Face ao sucedido com Estanco conclui-se que tal exercício só terá sido possível graças às circunstâncias familiares e a sua obra é hoje pouco conhecida ou celebrada.

Muitas outras autoras terão existido e muita investigação está por fazer a este nível, porque quanto mais investigação é feita, mais claro se torna a existência de uma herança enriquecedora e de uma cultura negligenciada. Para além da falta de credibilidade e da autoria subtraída e falsamente atribuída, como ser limitada a arquitectura doméstica, e a participação parcial no projecto, ou o trabalho em parceria como constante necessidade de um pilar masculino para sobreviver no campo de trabalho, a sociedade desvaloriza sistematicamente o trabalho valioso de mulheres através de silenciamentos.

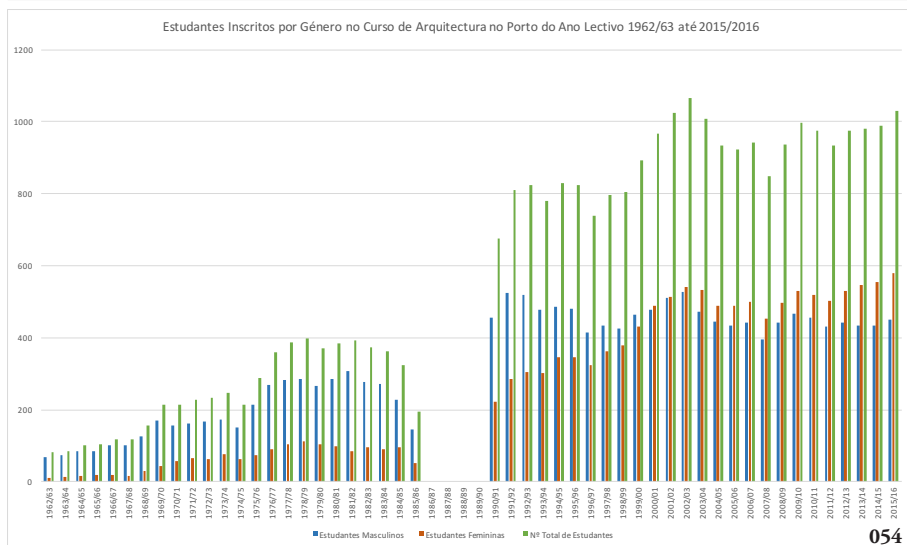
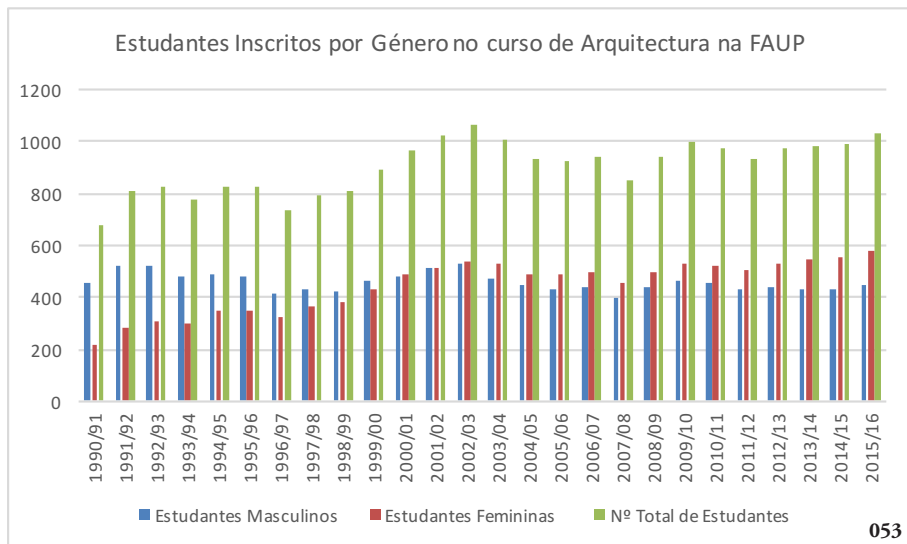
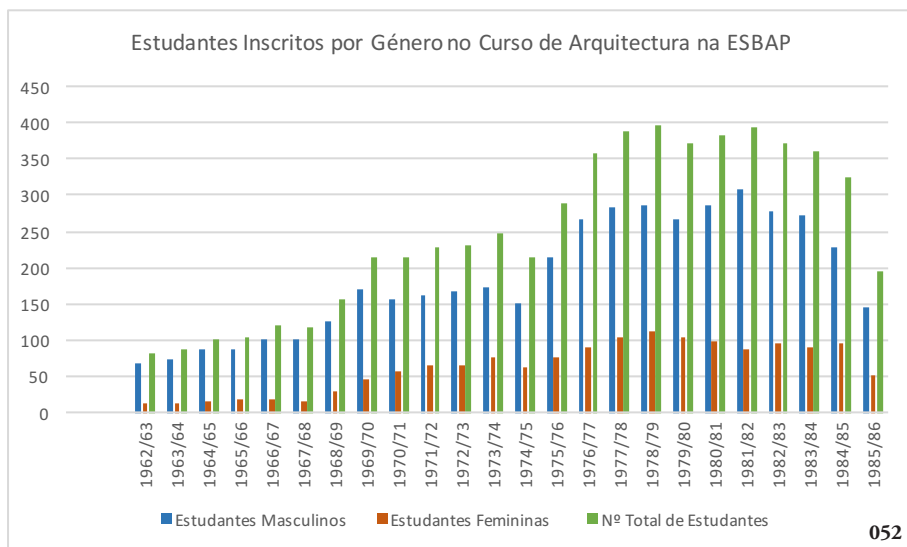
19 MARREIROS, Glória Maria. (1992). "A Conversa com Maria José Estanco, A Primeira Arquitecta Portuguesa". Nós as Mulheres. Lisboa. 6 Cit. in. PEDROSA, Patricia Santos. (2010). Being a Female Architect in Portugal: A Short Introduction to a Long Ride, p. 236. [online] Disponível em: https://www.academia.edu/949145/Being_a_female_architect_in_Portugal_a_short_introduction_to_a_long_ride [Visitado no dia 01 de Agosto de 2016]

20 Idem, Ibidem.

21 Idem, Ibidem.

22 PEDROSA, Patricia Santos. (2010). Being a Female Architect in Portugal: A Short Introduction to a Long Ride, p. 236. [online] Disponível em: https://www.academia.edu/949145/Being_a_female_architect_in_Portugal_a_short_introduction_to_a_long_ride [Visitado no dia 01 de Agosto de 2016]

“She’s at a disadvantage from the beginning.... She also lacks conviction that she has the «right» to achievement. [...] the belief that her achievements are worthy. Therefore, she has not the steadfastness necessary to carry ideas to the full.... There are handfuls that succeeded, but less when one separates the women from the women that assumed the masculine role. A fantastic strength is necessary and courage.”
(Eva Hesse cit. in Rosen & Brawer 1989, p. 205).



[Fig. 052] Estudantes inscritos por género no curso de arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto do ano lectivo 1962/1963 até o ano lectivo 1985/1986. | [Fig. 053] Estudantes inscritos por género no curso de arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto do ano lectivo 1990/1991 até o ano lectivo 2015/2016. | [Fig. 054] Estudantes inscritos por género no curso de arquitectura no Porto desde o ano lectivo 1962/1963 até o ano lectivo 2015/2016 com um intervalo nos anos lectivos 1986/1987 até 1989/1990.

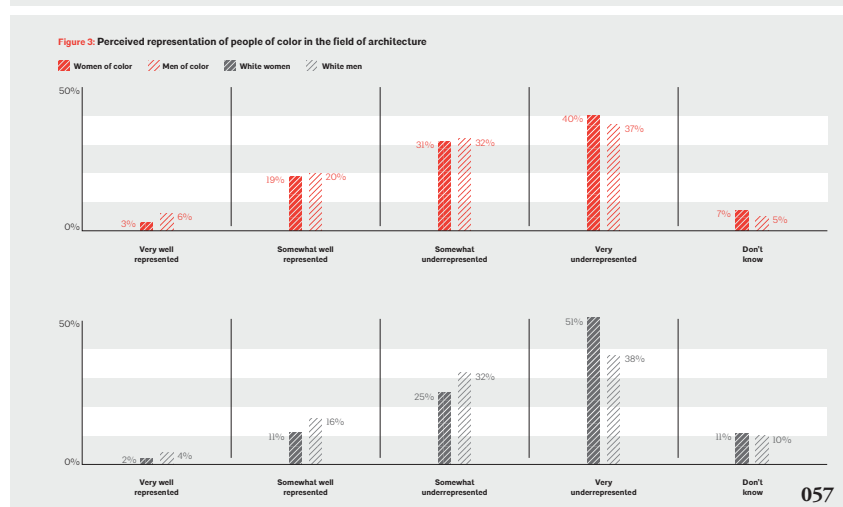
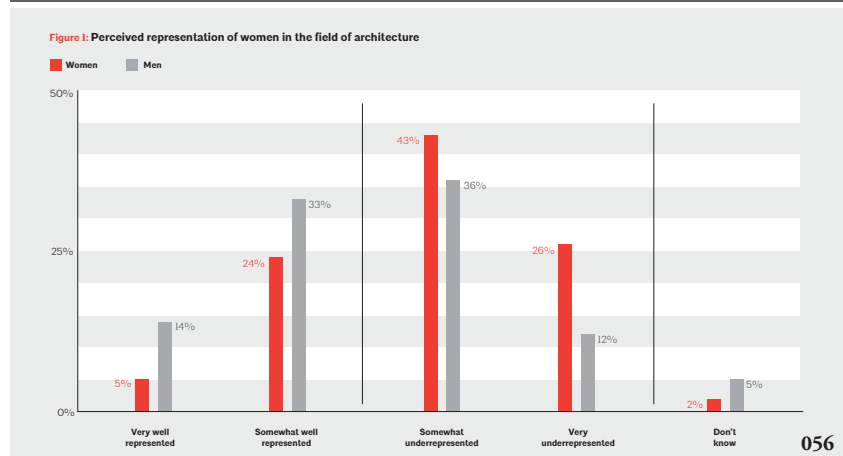
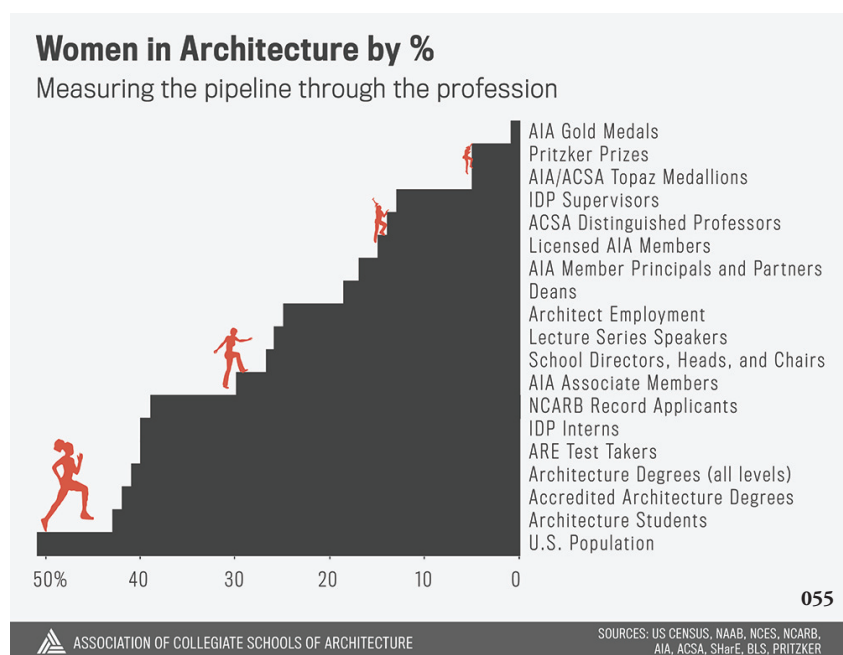
O QUE DIZEM OS NÚMEROS NA EXPERIÊNCIA EDUCACIONAL E PROFISSIONAL

«I cannot, in whole conscience, recommend architecture as a profession for girls. I know some women who have done well at it, but the obstacles are so great that it takes an exceptional girl to make a go of it. If she insisted on becoming an architect, I would try to dissuade her. If then she was still determined, I would give her my blessing – she could be an exceptional one» (Belluschi cit. in Berkeley 1988, p. xvii)

O acesso democrático e alargado ao ensino superior é um processo bastante recente e que foi determinante na inserção da mulher enquanto participante activo e profissional na sociedade. Segundo o estudo sobre a Mulher no Ensino Universitário em Portugal de Silva e Pinto (1986), a escolha de cursos universitários pelo género feminino revelou uma preferência geral por áreas como Literatura, Medicina ou Ciências Exactas e Naturais. O Género masculino demonstrou preferência pelas Tecnologias, Economia, Gestão, Medicina e Direito. Esta preferência e distribuição dos alunos aparenta ser, sobretudo, resultado de condicionantes sociais ainda fortemente marcados por estereótipos, como abordados no início, por garantir expectativas de inserção laboral posterior e não exclusivamente da vontade ou vocação individual de cada pessoa. A menor representação feminina em diversas áreas é, muito provavelmente e ainda o reflexo de uma sociedade que necessita ultrapassar ideais de género antiquados. De facto, é natural que a maioria das mulheres não esteja disposta a lidar com estigmas ainda fortes em certas áreas. Contudo, um breve olhar pelo ensino superior em Portugal actualmente, revela que o número de mulheres inscritas tem vindo a crescer significativamente. O ano de 1986 marcou a viragem na representação das mulheres no Ensino Superior, visto que, a partir desta data, o número de inscrições femininas tem vindo anualmente a aumentar em relação ao número de inscrições masculinas. Em 2011, encontravam-se inscritos 211.642 mulheres e 184.627 homens, verificando-se uma diferença de mais 27.014 mulheres (Martins & Macedo 2011).

“No que concerne à percentagem de diplomadas no total de pessoas graduadas por área de educação e de formação, constata-se que entre 1994 e 2010 as alterações são quase insignificantes quando comparadas com o aumento tão considerável de mulheres no Ensino Superior. Em 1994, a percentagem de mulheres formadas na área da «Educação» era de 84%, sendo em 2010 de 85%. Na área da «Saúde e Protecção Social», em 1994, a percentagem de mulheres diplomadas foi de 81%, e em 2010 de 78%. Na área da «Engenharia, Indústrias Transformadoras e Construção» a percentagem de mulheres correspondia em 1994 a 30% e, em 2010, a 31%. A área em que se verificou uma maior diferença relativamente à representação das mulheres foi a das «Artes e humanidade», tendo a percentagem de mulheres diminuído de 73% em 1994 para 61% em 2010.” (Martins & Macedo 2011, sp.).

Se, por um lado, a forte presença feminina no Ensino Superior pode ser considerada um indicador de igualdade de género, por outro lado, esta informação revela que as mulheres de um modo geral continuam a escolher áreas de formação associadas à educação e à saúde que *“em grande parte representam uma extensão das suas tradicionais competências desenvolvidas em contexto doméstico e de onde os homens se afastam tendencialmente”* (Martins & Macedo 2011, sp.).



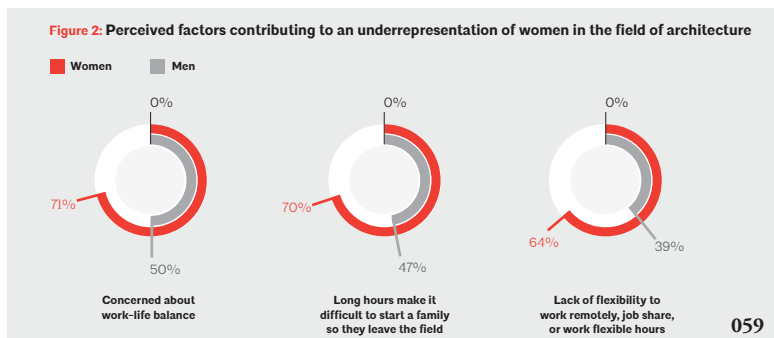
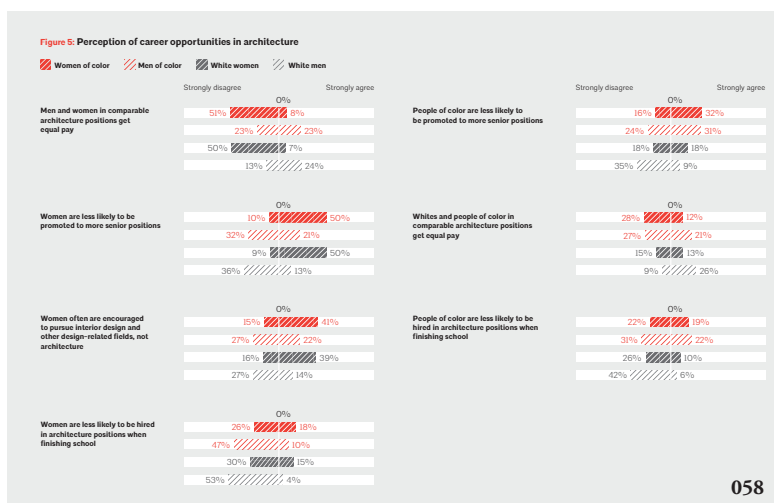
[Fig. 055] Gráfico «Where Are the Women?» sobre o progresso do gênero em Arquitetura, elaborado pela Association of Collegiate Schools of Architecture. | [Fig. 056] Gráfico sobre a representação da mulher em arquitetura, elaborado pela AIA – The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture. | [Fig. 057] Gráfico sobre a representação de pessoas com pele escura em arquitetura, elaborado pela AIA – The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture.

No caso particular do curso de Arquitectura, de um modo geral, este tem vindo a ser associado, desde sempre, a identidades masculinas. Porém, ao fazer a contagem de alunos inscritos no curso em Portugal, no caso particular da cidade do Porto, desde do ano lectivo 1962/63 até o ano lectivo 2015/16, os números têm demonstrado uma alteração muito expressiva. O primeiro gráfico [Fig. 052] reflecte o número de alunos e alunas inscritas no ano lectivo 1962/63 e foram por mim recolhidos manualmente dos Livros de Inscrições e Matrículas da Escola Superior de Belas Artes do Porto. A visualização do gráfico demonstra uma clara superioridade do número de estudantes masculinos, que tem vindo a crescer com alguma regularidade no passar dos anos. No caso das estudantes femininas, o valor é visivelmente menor, no entanto, tem vindo, igualmente a crescer, de um modo regular. Na ESBAP, o ano de maior número de alunos masculinos inscritos foi o ano lectivo 1981/82 com 307 estudantes masculinos e 86 estudantes femininos presentes, enquanto que o maior número de mulheres na ESBAP atingiu inscrições de 112 alunas e 285 alunos no ano lectivo 1978/79 em arquitectura.

O gráfico a seguir, [Fig. 053], contém informação fornecida pela secretaria da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Aqui, denota-se, de um modo geral, que o número de alunos inscritos tem vindo a subir consideravelmente, inclusive no caso das estudantes femininas. No ano lectivo de 2000/01, as estudantes não só ultrapassam, pela primeira vez, o valor dos seus colegas masculinos inscritos, como também mantêm esse crescimento. Os números de inscrições masculinas na FAUP têm-se mantido sem grandes variações, enquanto que os números de inscrições femininas têm continuado a aumentar sequencialmente, o que revela que o aumento geral de alunos inscritos em Arquitectura na FAUP deve-se ao maior número de inscrições de matrículas femininas. Outro factor curioso, foi a ausência de informação em relação a quatro anos lectivos consecutivos, nomeadamente, ano lectivo 1986/87, 1987/88, 1988/89 e 1989/90. Nem no arquivo da ESBAP, nem na secretaria da FAUP foi possível encontrar informação relativamente aos alunos inscritos nestes anos, o que se deve, provavelmente, à transição do curso para o novo local. Apesar disso, colocou-se os dados recolhidos num só gráfico, [Fig. 054], para poder visualizar o aumento e crescimento gradual de alunos e alunas inscritas no curso.

«If you're an exceptionally gifted woman, the door is open [...] what women are fighting for is the right to be as mediocre as men». (Hartigan cit. Rosen & Brawer 1989, p. 10) A igualdade de género em arquitectura tem vindo a ser um tema cada vez mais discutido no passar dos anos. Ainda assim, o gráfico ao lado ilustra o claro decréscimo do número de mulheres no que se refere a posições superiores e prémios de destaque na área – uma situação, que não se restringe apenas aos EUA, [Fig. 055]. A ilustração pertence ao relatório da ASCA de Outubro 2014, que questionava: «Onde estão as mulheres?». Apesar do elevado número estudantes de arquitectura femininos (43%), são poucas as que se mantêm na profissão (25%), para não falar de gerir o seu próprio escritório (17%).²³ Em vez disso, a maioria actua frequentemente como colaboradora em escritórios ou fazem parte de parcerias. Em *The Architect: The Women in Contemporary Architecture* (2001), Maggie Toy refere mesmo que o facto de o número de mulheres que estuda arquitectura ser inversamente proporcional ao número

23 Chang, L. C. (2014) Association of Collegiate Schools of Architecture – Where Are the Women? Measuring progress on Gender in Architecture [Online] Disponível em: <http://www.acsa-arch.org/resources/data-resources/women> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]



MORE MEN NAMED JOHN RUN BIG COMPANIES THAN **ALL** WOMEN



060

[Fig. 058] Gráfico sobre a oportunidade de emprego em arquitetura, elaborado pela AIA – *The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture*. | [Fig. 059] Gráfico sobre possíveis factores que possam estar a contribuir para a ausência e falta de representação da mulher em arquitetura, elaborado pela AIA – *The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture*. | [Fig. 060] Ilustração da sub-representação da mulher em posições de gerência em grandes empresas.

das que se tornam arquitectas é um fenómeno que actua a nível internacional. Esta discrepância de géneros é visível inclusive no número de prémios Nobel de arquitectura atribuídos. Desde o início da sua atribuição - em 1979 a Philip Johnson - apenas duas mulheres tiveram o reconhecimento mais alto sobre a qualidade do seu trabalho em arquitectura, ao ser-lhes atribuído o Pritzker, nome dado a este prémio. Zaha Hadid viu ser-lhe atribuído o Pritzker em 2004 e, Kazuyo Sejima em 2010. No entanto esta, apesar de possuir trabalho independente, recebeu reconhecimento pelo trabalho feito em colaboração com o seu marido Ryue Nishizawa. Portanto, 1,5 laureados são mulheres o que para um total de 35 distinções atribuídas significa uma percentagem de 4,2%. Certamente, que isto não é o resultado de um júri particularmente machista, embora a maioria esmagadora de especialistas do género masculino nos júris também possa ser questionada, mas sim um indício dos pruridos que teimam em persistir em todo o processo de produção e recepção das obras.

Recentemente, o Architectural Review publicou os resultados do quinto questionário anual de mulheres na profissão de arquitectura do ano 2016, possibilitando um olhar íntimo sobre as experiências de mais de 1000 arquitectas mundialmente. Segundo os resultados, uma em cada cinco mulheres não encorajava uma carreira em arquitectura, enquanto que seis em cada dez mulheres afirmaram que encorajavam outras mulheres para a profissão. A maioria das arquitectas interrogadas são da Grã-Bretanha, onde o caso parece ser mais sério: *“While almost 80% of women in their early twenties would recommend their career choice, among those in their late thirties this proportion has fallen to just 44%, and a third state that they would not recommend a career in architecture.”* (Tether 2016, sp.) Uma possível razão que possa justificar estes resultados, são as desigualdades presentes no ordenado entre o homem e a mulher. Mais de 40% das arquitectas na Grã-Bretanha e outros 40% dos restantes países responderam que achavam que receberiam um ordenado superior se pertencessem ao sexo masculino.

“Survey entries show that £38,500 is the median salary among experienced women practicing architects who are working full time; whilst that for men is £45,500. That’s a £7,000 or 18% difference. At director, partner and principal level, the difference proved bigger still. Among women working full time in these roles, their median salary was reported to be £62,500 while among men their self-reported median salary was £82,000, a £19,500 or 31% premium. This pay gap at the top level compares to a difference between salaries for male and female directors and partners of around £13,000 in 2014 and 2015.” (Tether 2016, sp.)

Do mesmo modo, o recente estudo da American Institute of Architects [AIA] – Diversity in the Profession of Architecture, não tem mostrado avanços significativos relativamente a desigualdade de género presente na profissão em arquitectura. O questionário realizado a mais de 7.500 profissionais teve como objectivo investigar as carreiras de arquitectos e observar de que forma a cultura afecta percursos profissionais, dependendo de raça, etnicidade e género [Fig. 056], [Fig. 057], [Fig. 058] e [Fig. 059]. A investigação da AIA revelou que a maioria das mulheres na profissão não consideram que haja igualdade de género. Já os homens demonstram-se divididos relativamente

ao assunto. Ao contrário do que acontece na questão do género, uma maioria dos interrogados considerou haver uma considerável falta de representação na área de pessoas com tom de pele escura. As mulheres e homens e mulheres com pele negra consideram menos provável serem promovidos a posições superiores ou de receber um salário igualitário. Para além disso, as interrogadas afirmaram mesmo sentirem-se encorajadas para não seguir o curso em questão e de constatarem haver menos probabilidade em obter maior oferta de emprego.²⁴ Ainda neste estudo, os três motivos principais apresentados que possam estar a contribuir para esta situação são o desequilíbrio entre a vida privada e a vida profissional, as longas horas de trabalho, que, por sua vez, dificultam a existência de uma vida familiar, e a falta de flexibilidade nos horários de trabalho. Os resultados demonstram ainda que existe, por parte das mulheres, uma dificuldade em regressar e receber as mesmas oportunidades no trabalho após terem tido filhos.²⁵

“For a woman to go out alone in architecture is still very, very hard. [...] It’s still a man’s world.” (Hadid cit. in Pogrebin 2016, sp.) [**Fig. 060**]. Após o recente falecimento da arquitecta Zaha Hadid, uma poderosa pioneira e referência para muitas arquitectas, a New York Times decidiu lançar igualmente um questionário, interrogando mulheres sobre as suas experiências profissionais em arquitectura, que unicamente veio acentuar aquilo que já aqui foi dito e reflectido. Segundo Deborah Ascher Barnstone de Sydney na Australia: *“Women struggle far more for institutional and corporate work and for high-level responsibilities. The ratio of men to women was 50-50 in my graduating class at Columbia University in 1992, but today, most of my female classmates have dropped out of the profession.”* (Barnstone cit. in Pogrebin 2016, sp.). O número elevado de horas extra, bem como o intervalo de parto não renumerados são igualmente factores apontados que não facilitam a actividade enquanto profissional, nem enquanto mãe. Em muitos casos, hoje, as mulheres vêm-se na obrigação de ter de escolher entre profissão ou família. *“I did what most successful female architects did before Zaha: I partnered with my husband. [...] I simply chose not to swim against the tide. Yes, he knows I use him sometimes to open the road for me, and he is fine with that.”* (Quintanilha cit. in Pogrebin 2016, sp.).

Noutro artigo online da German-Architects eMagazin publicado em 2015 interrogaram-se algumas arquitectas que exercem a profissão na Áustria, Bélgica, Alemanha, Países Baixos, Suíça e nos Estados Unidos da América sobre o estudo, de modo a ganhar uma perspectiva mais geral e também europeia sobre o assunto. Das nove arquitectas entrevistadas, de um modo geral, todas as arquitectas concordavam com a invisibilidade da mulher no mundo da arquitectura e que, apesar de tudo, a disciplina continua a ser ainda subjugada pelo domínio masculino. Quando questionadas se haveria uma diferença no método de pensar e projectar arquitectura entre géneros, a resposta de todas as participantes foi negativa. Existem várias formas e maneiras de pensar e fazer projecto, umas mais eficazes que outras certamente, independentemente do género, porém, o que importa é, sobretudo, o resultado com qualidade (Theus cit. in Hill 2015, sp.). Já na investigação de Pereira (2006), numa realização de entrevistas semelhantes, as arquitectas portuguesas seleccionadas para o estudo, constatavam igualmente que através de um projecto não seria possível afirmar se de uma

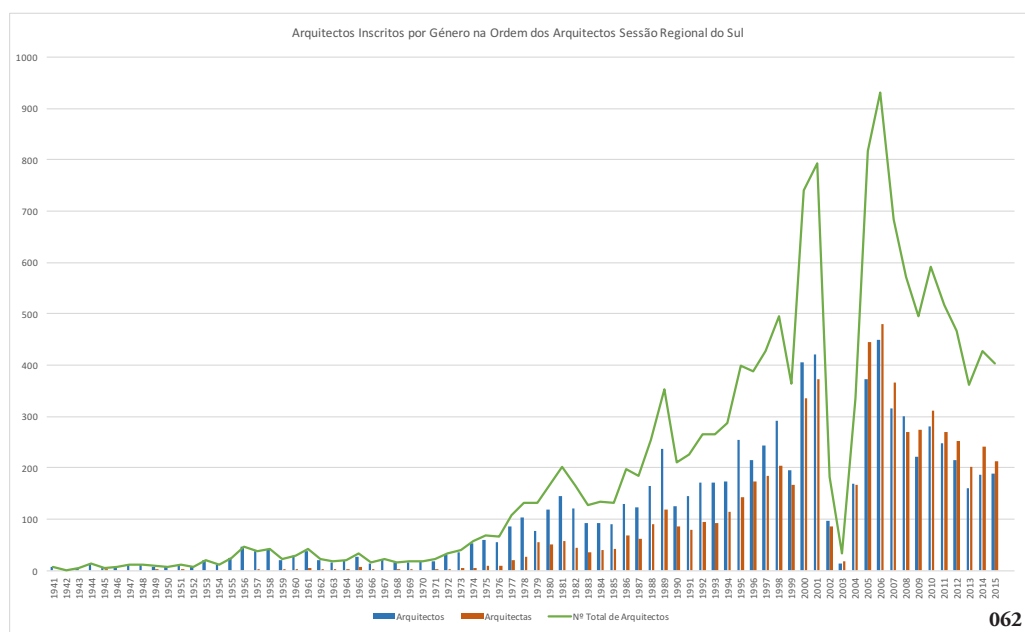
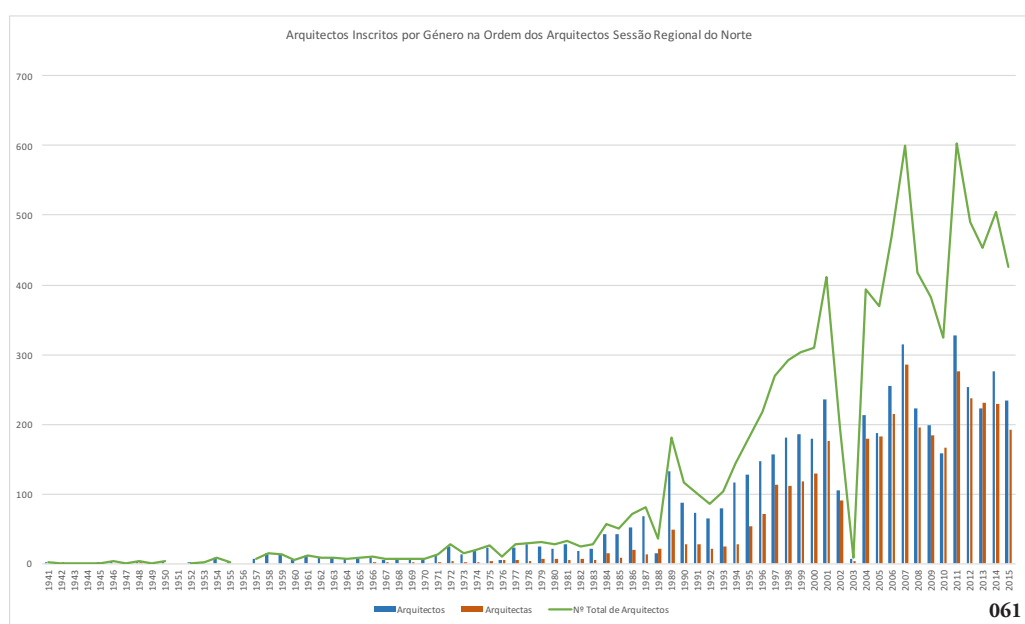
24 AIA – e American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture Report [Online] Disponível em: <http://www.aia.org/about/initiatives/AIAS078656> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

25 Idem Ibidem.

autoria masculina ou feminina se tratasse, ou confirmar a existência de uma expressão feminina em particular. Pelo contrário, unicamente, a expressão e o estilo poderão talvez, de algum modo, deixar traços do seu autor, uma vez que advêm da relação íntima com a identidade de cada indivíduo. Segundo estas mulheres, os problemas colocados às arquitectas, como salários inferiores, posições inferiores e invisibilidade, responsabilidades familiares acrescidas, entre outras razões, unicamente serão ultrapassadas com a contínua e crescente presença da mulher neste campo. Apenas através da sua participação activa crescente é que as desigualdades que persistem poderão de algum modo serem ultrapassados, criando uma maior clareza e noção sobre muitas das questões ainda abertas no ano 2016. “[...] *the absence of either sex from a large constituency must indicate some internal crisis in which gender plays a crucial role, the absence of women from the profession points to a profound gender-related crisis at the base of architecture.*” (F. Hughes, p. xi cit. in L. Antunes 2012, p.106)

Em Portugal, tem-se denotado uma crescente presença da arquitecta, o que é visível nos gráficos do número de inscrições por género na Ordem dos Arquitectos. Estes gráficos foram realizados a partir dos dados fornecidos pelo Conselho Directivo Nacional de Ordem dos Arquitectos referentes à Secção Regional do Sul e à Secção Regional do Norte. Ambos reflectem o número de inscrições desde 1964 até o ano 2015 e estão organizados por género. No que se refere ao Gráfico da Região Norte sobressaem três instantes em que o número de arquitectas inscritas na OA ultrapassa a dos homens: o ano 1988, 2010 e 2013 com respectivamente, 21, 166 e 231 arquitectas e 15, 158 e 223 arquitectos inscritos. Desde o ano 1964 que o número que arquitectos inscritos na OA tem vindo a crescer continuamente com alguns momentos de maior destaque que outros e com uma clara excepção no ano 2003, onde as inscrições aparentam ter caído drasticamente. Inicialmente as inscrições femininas são claramente inferiores, contudo com o passar do tempo o afastamento entre o número de inscrições de arquitectos parece tornar-se cada vez menor, até ser uma diferença quase mínima, [Fig. 061].

Relativamente à Ordem da Região Sul desenha-se um crescimento contínuo com algumas quedas ocasionais. Semelhante à Ordem dos Arquitectos na Região Norte parece ter havido uma queda significativa de inscrições nos anos 2002 e 2003. Porém, é precisamente a partir daí que o número de arquitectas inscritas chega perto da dos arquitectos, acabando por ultrapassá-los consideravelmente no ano 2005. O auge de inscrições por arquitectos e arquitectas é atingido em 2006, tendo desde então o número de arquitectos inscritos voltado a descer. Todavia, é curioso reparar que desde então, com excepção do ano 2008, tem havido mais arquitectas do que arquitectos inscritos na Ordem, [Fig. 062]. Tendo em conta estes dados, a questão surge uma vez mais, então, afinal onde é que estão estas arquitectas a trabalhar? Porque é que existe um número tão reduzido de arquitectas de renome? Como explicar esta falta de protagonismo e representação das mulheres nesta área, tendo em conta os números em ascensão? Como é que se faz o percurso destas mulheres e porque é que ninguém se questiona sobre o assunto? A questão é crucial, não só para as mulheres ou por questões sociais e éticas, mas, sobretudo, por motivos puramente intelectuais. As pessoas tendem a aceitar a realidade que lhes é sugerida como a «natural», o que se faz sentir não só na realidade social, assim como na realidade académica (John Stuart Mill, 1869). Segundo o estudo de Karin Wall, “*O Livro Branco*



[Fig. 061] Arquitectos inscritos por género na Ordem dos Arquitectos na secção regional do norte. | [Fig. 062] Arquitectos inscritos por género na Ordem dos Arquitectos na secção regional do sul.

sobre os Homens, os Papéis Masculinos e a Igualdade de Género”, revela que em Portugal as mulheres ainda passam mais do dobro do tempo em tarefas domésticas do que os homens. *“A verdade é que em Portugal «há uma cultura de bem-estar doméstico muito diferente», que resulta de uma «socialização, de décadas, em que se insistiu no brio do trabalho doméstico, na necessidade do vinco nas calças e de ter a comida sempre pronta», uma socialização «consistente até aos anos 79», diz Wall, que passou de geração em geração. E que ainda subsiste.”* (Sanches 2015, sp.) Apesar do estudo vir a comprovar que, sobretudo, na cozinha dos lares portugueses *“os homens marcam presença de forma crescente”*, um breve olhar pelos gráficos do mesmo comprova que a casa ainda é o grande palco da desigualdade de géneros num país que ainda continua a valorizar o *“vinco na calça e a comida sempre pronta”* (Sanches 2015, sp.).

O que diria Peter Zumthor ou Frank Gehry se lhes perguntassem como conseguem conciliar a profissão de arquitecto com a família, os filhos e as tarefas domésticas? Nunca se irá saber porque ninguém lhes fará esta pergunta – nem a outro arquitecto. Haverá poucos arquitectos que precisam de tomar essa decisão se quer. O mais provável é que se optarem por formar família, será, certamente, porque têm alguém que apoia e controla essa parte da vida privada deles, para exercer e desenvolver livremente o seu próprio trabalho sem outras preocupações ou ter que dispor de tempo necessário para tal. Há, pois, quem diga que são as próprias mulheres que reproduzem a sua condição, como quem justifica um castigo e se purga de responsabilidades, sabendo que isso só é verdade, porque existe uma poderosa formatação cultural a montante; ou os cépticos, que acham que já não há razões de queixa, porque já tudo foi conquistado; e as próprias mulheres que desvalorizam o sofrimento alheio, assumindo a generalização das suas próprias histórias individuais de privilégio (Aguiar 2016, p.17).

Importa perceber que a questão não é ideológica ou subjectiva como por vezes se pinta. Há uma realidade inegável, que marca a vida e os corpos das mulheres e que se traduz em números concretos. Em Portugal, as mulheres mais qualificadas ganham menos 26% do que os homens com igual nível, ou seja, trabalham 14 semanas gratuitas. A percentagem de mulheres a presidir a municípios não vai além dos 7,5%, muito abaixo dos indicadores europeus. Nos cargos de vereação está acima dos 20%. Se ainda cepticamente pensarmos que elas é que são responsáveis, desenganemo-nos olhando para a circunstância feminina actual alargada: 26 mil queixas de violência doméstica foram apresentadas em 2014 em Portugal. De entre as 338 vítimas de violência doméstica registadas e provavelmente a ponta de um iceberg, 40 mulheres perderam a vida no último ano.²⁶ Ou seja, há muito a fazer pela frente. E a luta das mulheres é a luta pelos direitos humanos. Quem defende a igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres é feminista. Corrigir desigualdades é avançar como sociedade. Sermos todos iguais significa assumirmos todos os mesmos direitos, oportunidades e responsabilidades.

²⁶ Aguilar (2016) A Europa e as políticas de igualdade: conquistas e desafios. Jornal de Notícias. Nr. 321, 17 de Abril, pp. 16-17.

CAPÍTULO III | METODOLOGIA

Neste capítulo apresentam-se mais detalhadamente os métodos utilizados na recolha e exposição dos dados e procedente análise com o objectivo de dar resposta ao problema colocado pela investigação. Aqui apresentam-se as técnicas de pesquisa, que foram adoptadas, numa tentativa de responder às problemáticas suscitadas no capítulo anterior e justificar as decisões e procedimentos escolhidos.

O objectivo da presente investigação centra-se em torno da forma como se manifestou o percurso da mulher como arquitecta nas últimas décadas, particularmente, no seio da «Escola do Porto», de modo a tentar trazer alguma transparência e contribuir para um panorama mais completo e diverso da arquitectura nacional. Para tal, decidiu-se seleccionar três casos de estudo, que partilhassem o mesmo ponto de partida formativo, mas que pertencessem a gerações diferentes, possibilitando comparações, paralelismos, e permitisse generalizar apenas na medida de se poder começar a traçar, ainda que em largas pinceladas, uma história. As três escolhas para o presente estudo foram a arquitecta Maria Teresa Fonseca, a arquitecta Graça Correia e a arquitecta Raquel Barbosa.

As escolhas foram muito ponderadas e partiram, em primeiro lugar, da influência e ensinamentos dos quais pude usufruir nas aulas, enquanto estudante na FAUP, na unidade curricular de Construção I, no ano lectivo 2011/2012, dada pela Professora Maria Graça Correia e na unidade curricular de Teoria III, no ano lectivo 2013/2014, regida e leccionada pela Professora Maria Teresa Fonseca. Uma vez que se trata de duas gerações consecutivas e para poder proceder a uma análise mais exaustiva e completa, optei por um terceiro caso de estudo que permitisse a visualização e a continuação do percurso geracional. A escolha recaiu sobre a terceira arquitecta Raquel Barbosa garantindo os critérios de que cada uma ter percursos académicos excepcionais, exerceram/exercem a profissão enquanto arquitectas durante vários anos e possuírem obra construída. Estes foram os critérios que foram tidos em conta para a justificação da escolha de cada uma das seleccionadas para o estudo. Á priori identifiquei ainda qualidades nos seus trabalhos que não me parecem devidamente reconhecidos, o que me motivou ainda mais à descoberta e estudo dos seus percursos e identidades enquanto arquitectas e mulheres.

Maria Teresa Saraiva Pires da Fonseca Dias Fonseca nasceu a 09 de Fevereiro de 1953 na Guarda. De 1970 a 1976 estudou na Escola Superior de Belas Artes do Porto estagiando a partir daí com o arquitecto Álvaro Siza Vieira. Diplomou-se em Arquitectura pela ESBAP com Prova pública de Relatório de Estágio em 1980. O júri foi composto pelos arquitectos Fernando Távora, Alfredo Matos Ferreira e Alexandre Alves Costa. Em 1981 foi admitida por concurso público para leccionar a disciplina de Arquitectura na ESBAP transitando para a FAUP em 1985, onde ensinou projecto até 2002, ano em que passou a leccionar Teoria da Arquitectura do 4º ano do Curso de Arquitectura. Realizou investigação para doutoramento sob orientação do arquitecto Álvaro Siza Vieira, tendo obtido o grau em 1997. Manteve desde 1977 actividade profissional como arquitecta, urbanista e designer, projectou e construiu edifícios de habitação individual e colectiva, edifícios de comércio e de escritórios, para instalações médicas e laboratórios de investigação.

Maria Graça Ribeiro Correia Ragazzi nasceu a 24 de Junho de 1965 no Porto. Em 1984 inicia o curso na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e licencia-se em 1989 em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. No mesmo ano passa a ser colaboradora de Eduardo Souto de Moura até o ano 1995. De 1994 até 2012 foi professora na Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada do Porto. Correntemente, é directora e assistente na Universidade

Lusófona do Porto e é também professora auxiliar convidada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, tendo leccionado a disciplina de Construção I, passando, posteriormente, por leccionar a cadeira de Projecto IV. A partir de 2000 passa a realizar projectos em sociedade com o arquitecto Eduardo Souto de Moura e em 2005 funda, juntamente com Roberto Ragazzi, a Correia/Ragazzi arquitectos, onde desenvolvem projectos de natureza individual ou em parceria, designadamente a Casa do Gerês. Em 2006 defende na Universidade Politécnic da Catalunha – UPC a tese de doutoramento: Ruy Jervis d’Athouguia – A Modernidade em Aberto, sob a orientação do arquitecto Hélio Piñón, obtendo a classificação de Excelente, Cum Laude. Correia participou em vários Seminários e Conferências em Portugal e no estrangeiro, assim como em vários concursos públicos, tendo obtido o 1º prémio por duas vezes. O seu trabalho aparece em diversas publicações e exposições e tem sido distinguido de várias formas.

Raquel Andrade Barbosa nasceu a 11 de Julho de 1979 no Porto. Em 1997 inicia o curso de Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. No ano 2002 funda o Atelier da Boavista/Arquitectura juntamente com Adriana Reguera e Vasco Madeira, seu parceiro, onde começam, ainda durante o curso, a desenvolver projectos e a exercer a profissão. Em 2010 conclui o Mestrado Integrado em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, com a dissertação: *“Dom-ino: de protótipo a paradigma: um estudo sobre racionalismo estrutural e o fundamento da prática arquitectónica”*. Barbosa teve um percurso académico excepcional que foi distinguido com o prémio Arquitecto Ricardo Spratley já que foi o estudante da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto com classificação final do curso mais elevada. Também foi premiada em 2004 com o prémio Secil - Universidades em Arquitectura com o trabalho *“Jardim Metropolitano”*. Juntamente com Vasco Emanuel Alves dos Reis Madeira trabalha em parceria em projectos no Atelier da Boavista/Arquitectura.

Antes de entrar em pormenores sobre a estratégia utilizada para abordar a problemática da dissertação, foi fundamental começar por uma revisão e até contextualização do papel e do espaço da mulher de um modo geral, mas focando-se essencialmente no contexto da arquitectura. Devido à complexidade do tema, não foi possível abordar, nem entrar em pormenor em todas questões que porventura se poderiam abordar, uma vez que o próprio propósito do trabalho não tem isso como objeto e apenas é necessário uma revisão generalista para enquadrar o contexto específico adoptado. Assim, construiu-se uma base teórica objectiva que ajudasse a identificar e explicitar os principais obstáculos e problemas existentes, do geral para o particular, e que permita o apoio a outros trabalhos futuros dentro desta problemática.

A revisão de literatura fez-se ao longo de vários meses de leitura em variados campos científicos e artísticos, que o problema convoca. As leituras realizadas foram apoiadas pela realização de fichas de leitura onde se sintetizaram e organizaram as abundantes informações estudadas. Os principais elementos informativos usados foram livros, artigos de jornais impressos ou digitais, blogs, dissertações, documentários e estudos realizados em relação ao assunto. Ainda se elaborou uma

análise gráfica à base do número de alunos inscritos por género no Curso de Arquitectura do Porto na ESBAP e na FAUP e também sobre o número de arquitectos inscritos por género na OA Norte e Sul, algo que foi inspirado na dissertação *“Mulher e Arquitectura”* de Sílvia Pereira.

Apesar da existência de uma parte desses dados, elaboraram-se novos pedidos às respectivas instituições para actualizar e completar essa informação. Foi sobretudo na recolha dos dados relativos às inscrições antigas da ESBAP que surgiram alguns obstáculos. Uma vez que a informação só se encontrava arquivada nos livros antigos de Inscrições e Matrículas da ESBAP, foi feita uma contagem manual dos estudantes nos livros, que continha, simultaneamente, alunos inscritos nos cursos de Pintura e Escultura. Inicialmente, tinha-se como objectivo ilustrar no gráfico a presença feminina no curso de arquitectura na ESBAP a partir do ano 1938, da inscrição da primeira mulher em arquitectura, no entanto optou-se por iniciar a pesquisa no ano 1962/63, devido o acesso restrito aos livros de Inscrições e Matrículas da ESBAP. Os livros dos anos anteriores, demonstraram-se de mais difícil acesso e de maior complexidade de contagem, devido a questões de organização do arquivo. O mais importante na elaboração destes gráficos, além da visualização da crescente presença feminina, foi, sobretudo, poder analisar em particular o período de tempo dos casos de estudo seleccionados para a análise que se desenvolve em capítulos mais adiante.

Após a revisão de literatura, a metodologia adoptada inicia-se com uma componente de análise e avaliação dos dados recolhidos das três arquitectas seleccionadas para o estudo. De um modo geral, a investigação centra-se em três componentes principais: o currículo, o método e a obra. Seleccionou-se estas componentes por considera-las essenciais para entender os percursos das analisadas enquanto mulheres, mas sobretudo enquanto arquitectas que partilham a mesma cultura académica, baseada nos princípios da «Escola do Porto». Por essa razão a análise do currículo começa com a escolha do curso, estendendo-se até à análise dos seus percursos académicos e até a análise das suas experiências e decisões enquanto arquitectas profissionais. Para completar esta parte da informação, e tendo em conta a instituição de ensino partilhada por todas, seleccionou-se ainda uma pequena amostra de desenhos esquisados dos seus diários gráficos, assim como um projecto construído e respectivas informações, para penetrar mais minuciosamente nos diferentes assuntos abordados e de modo a poder sustentar os resultados da análise. Pretende-se com isto compreender e retratar o percurso de três gerações distintas, que partilharam a mesma instituição de ensino, mas que contam este percurso noutra perspectiva – perspectiva feminina, esperando-se que isto venha a ser como uma peça de puzzle que ajude a completar um pouco mais a história da arquitectura nacional e também da «Escola do Porto».

O elemento informativo fundamental para este trabalho foi a realização de uma entrevista a cada arquitecta, que apoia todas as componentes de análise no terceiro capítulo do trabalho. Por essa razão estruturou-se a entrevista de um modo semelhante, dividindo-se em três partes, começando pela primeira que se foca na formação, a segunda parte que se foca no método, e a terceira parte que se foca na experiência profissional e numa obra construída e da autoria particular de cada uma

das arquitectas. Uma vez que as informações à disposição, tanto físicas como virtuais, são restritas ou não existentes, este meio foi essencial para adquirir, analisar e documentar novas informações. A estrutura adoptada e as perguntas colocadas foram iguais para todas, tendo sido apenas adaptadas em casos excepcionais e por motivos justificados, como por questões de disponibilidade, doença ou a existência dos dados em relação a determinadas questões através de outra fonte. A estrutura base da entrevista tipo, bem como todas as entrevistas realizadas para o trabalho, encontram-se disponíveis no fim desta dissertação no capítulo das Apêndices. Falta ainda referir que todas as entrevistadas tiveram a possibilidade de ler as perguntas antes do próprio dia da entrevista, o que permitiu uma reflexão e preparação antecipada aos assuntos abordados. Isto resultou em abordagens diferentes para dar resposta às questões colocadas. Se a maioria optou por responder separadamente a cada questão, houve também um caso que tentou mais globalmente dar resposta a várias questões em simultâneo.

Outros elementos informativos fulcrais neste trabalho foi a recolha e selecção de cadernos gráficos de projecto das arquitectas em estudo. Numa fase em que a estrutura do trabalho ainda estava a sofrer diversas alterações, começou-se inicialmente por recolher um número elevado de desenhos que, no entanto, teve que ser ajustado para poder enquadrar-se coerentemente na análise dos três casos. Assim, restringiu-se a recolha de informação gráfica por norma a três ou quatro cadernos no máximo por cada arquitecta em estudo. Considerou-se este um valor equilibrado para a investigação, de modo a evitar em cair em exageros, que pudessem inviabilizar a interpretação da informação. Os cadernos usados para a interpretação analítica, foram escolhidos juntamente com as arquitectas. O critério principal na selecção destes cadernos, foi possuírem este carácter de desenho à mão levantada, livre, mas pessoal, que permitisse abrir uma janela para espreitar para as diferentes estratégias e linhas de pensamento e reflexão, que pudessem deixar outras pistas em relação às suas identidades e percursos. Tratam-se de cadernos que não unicamente contêm desenhos relativos ao trabalho de projecto, como também desenhos de observação e/ou viagem, desenhos de lazer ou *doodles* ocasionais, apontamentos escritos, e outros elementos que transformam estes cadernos gráficos, em diários, onde se encontram traduzidos em papel e caneta os seus pensamentos e identidade.

Para uma última fase da análise, recorreu-se à recolha de elementos informativos relativos a um projecto construído das arquitectas, fazendo no total uma análise a três obras de arquitectura. Tal como com os cadernos gráficos, teve-se em atenção a preferência pessoal das arquitectas para a selecção de uma obra. Considerou-se esta opção pelo facto de haver esse desejo por parte de uma das arquitectas em falar sobre determinada obra. Deste modo, decidiu-se manter a mesma liberdade com as outras duas arquitectas para preservar a coerência analítica e informativa para todas neste trabalho. Ou seja, a obra foi previamente seleccionada à elaboração da entrevista, onde são feitas algumas perguntas relativamente aos projectos, o que, por sua vez, permitiu uma preparação antecipada da mesma, como já referi. Toda a informação como desenhos rigorosos à mão ou digitais, desenhos esquisados, fotografias e representações tridimensionais das obras foi fornecida por parte das arquitectas e é complementada com as informações adquiridas através da entrevista e conversações realizadas. Se por um lado esta liberdade de escolha, permite maior flexibilidade e à vontade, assim como deixa algumas

dicas pessoais sobre as arquitectas em questão, por outro foi algo que tornou mais difícil o acesso a todas as obras de arquitectura. Não só por uma questão de acesso, mas também de disponibilidade. Muito infelizmente, não foi possível fazer visita a todas as obras analisadas, por motivos da minha ausência no país em determinados momentos e a dado momento, o que embora não seja o ideal não impede a interpretação das obras como um todo. Independentemente disso tentou-se fazer uma análise o mais rigorosa e exaustivamente possível através das informações à disposição.

Assim, a primeira parte de análise foca-se em identificar as razões que motivaram estas mulheres em seguir estudos na área da Arquitectura, os seus percursos enquanto estudantes e posteriormente enquanto arquitectas já formadas, assim como as referências e aspectos que possam ter exercido influência nos seus trabalhos e carreiras. Além da entrevista, que serve como fonte informativa principal nesta primeira análise, esta parte do trabalho é ainda apoiada por outras fontes bibliográficas e a recolha pessoal de informações relativas aos currículos através de conversas privadas e informais com as arquitectas e servindo-me de currículos já existentes, em alguns casos.

A segunda parte da análise foca-se em abordar e tentar deduzir aspectos específicos do método de trabalho pessoal usado. Além do objectivo de querer entender as diferentes e/ou semelhantes abordagens e processos de projecto de um modo global, esta parte concentra-se sobretudo num aspecto principal e comum dos seus métodos – o desenho esboçado, enquanto instrumento fundamental de projecto, característico e particular do ensino recebido na Escola e Faculdade de Arquitectura do Porto. Aqui recorre-se sobretudo à segunda parte da entrevista, acompanhando esta informação com os desenhos seleccionados através da obtenção de cadernos gráficos. Na terceira e última parte da análise, analisam-se três obras da autoria das três arquitectas em estudo. Semelhante ao caso anterior, nesta parte tenta-se estabelecer as diferentes e/ou semelhantes estratégias usadas na forma de pensar e fazer projecto, contudo, com a possibilidade de perceber estas intenções e pensamentos construídos, fisicamente na envolvente. Aqui usou-se sobretudo as informações adquiridas através da terceira parte da entrevista, bem como todos os elementos informativos à disposição da dissertação para a análise dos projectos.

Por último, com esta aferição de dados, espera-se que haja uma análise ponderada com base nas informações recolhidas, que propiciará conclusões pertinentes e baseadas nos dados recolhidos.

CAPÍTULO IV | ANÁLISE

Neste capítulo é apresentada toda a análise realizada no âmbito desta investigação, que se divide em três partes: a primeira reúne e analisa o curriculum de cada arquitecta escolhida para o estudo enquanto estudante na «Escola do Porto» e enquanto profissional, a segunda parte aborda o método de trabalho próprio de cada arquitecta através da análise dos desenhos recolhidos de acordo com o seu conteúdo e significado. Finalmente, a terceira parte destina-se a uma reflexão da obra construída.

UM ROTEIRO GERACIONAL DOS CURRÍCULOS DE TRÊS ARQUITECTAS

O ensino e formação em Arquitectura na cidade do Porto teve um dos percursos mais influentes na história da arquitectura contemporânea nacional, e até obteve reconhecimento internacional, algo que deve sobretudo, à denominada «Escola do Porto». Apesar de passar já várias décadas, esta corrente continua a constituir o quadro de pensamento primordial de gerações sucessivas de arquitectos formados nesta cidade nos dias de hoje (Fernandes 2010, p. 772). No âmbito deste trabalho, não se pretende contar e/ou analisar minuciosamente a história da «escola», contudo foi essencial referir e rever alguns aspectos, visto que exerceu influências importantes para o futuro, não só do ensino como também da profissão e, certamente, no percurso das gerações das arquitectas escolhidas para este trabalho. De modo a apoiar a interpretação e descodificar as bases da formação de cada arquitecta, pretende-se começar por contextualizar e enquadrar o percurso delas nesta vertente fundamental.

Antes de mais, é importante entender que a filosofia pedagógica da «Escola do Porto» foi sendo construída ao longo de um percurso sinuoso. O ensino de Arquitectura no Porto atravessou vários períodos difíceis, vivenciando diferentes crises identitárias e reformas, devido ao regime ditatorial existente e à sua intromissão no ensino que chocava com a procura e reformulação de uma ideia de escola identitária, que resultasse numa arquitectura melhor. *“A «experiência» de 69/70 congrega todos os esforços numa única cadeira oficial estruturante e sintética, disciplinadora e integradora de todos os saberes afins – Arquitectura. O tema de trabalho, único e carregado de simbolismo, é aquilo que se queria (re)fundar: uma escola de arquitectura”* (Figueira 2002, p. 59). A origem e formação desta identidade de uma escola foi unicamente possível graças ao contributo de um conjunto de antecedentes que viveram e contribuíram para a criação da mesma; é o conjunto destas pessoas e obras teóricas e construídas que formaram a “Escola do Porto”.

A genealogia desta identidade encontra-se ligada ao arquitecto Marques da Silva, tendo sido o responsável por introduzir um primeiro ensaio de «ensino-ateliê», por implementar a doutrina das Beaux-Arts e por apostar numa acção profissional e pedagogia baseada no rigor do desenho, no entendimento da importância da função e da construção como geradores da composição e da forma (Fernandes 2010, p. 784). Mais tarde Marques da Silva é substituído por Carlos Ramos, que não só foi responsável por apelar a uma reforma do ensino que procurasse o equilíbrio entre o potencial do ensino já existente e a sua necessária actualização, como também por trazer para a «escola» um conjunto de arquitectos – Agostinho Ricca (1915-), Carlos Loureiro (1925-), Fernando Távora (1923-2005) e Mário Bonito (1921-) e vários outros (Filgueiras 2002, p. 28) – que encadearam o processo da formação de uma ideia de escola.

Fernando Távora destaca-se como principal responsável por introduzir os ideais característicos que definem a «Escola». A sua obra teórica, desenhada e construída, está na génese daquilo que conhecemos e denominamos ainda hoje pela metodologia cognitiva de «Escola» ou mesmo a «Arquitectura da Escola do Porto», *“[...] aprender com o passado e pensar o presente, projectando o*

futuro, conciliando a especificidades de cada sítio e de cada contexto com as lições de modernidade da arquitectura do resto do mundo” (Fernandes 2010, p. 757). Távora presta especial atenção ao sítio, à história e à pré-existência, lançando assim a base para o património teórico da «Escola». Os seus ideais vão encontrar terreno fértil e consolidação, sobretudo, através da colaboração com Álvaro Siza, cuja reinterpretação desta metodologia cognitiva na sua própria obra redefiniu, mais uma vez, a identidade da «Escola» (Fernandes 2010, p. 761).

Com a chegada do 25 de Abril de 1974, chega o fim da intromissão do regime político na orientação do processo pedagógico, o que originou um momento paradigmático para o ensino e para a profissão e permitiu novas questões de escala nas relações entre o contexto urbano e numa correspondência directa com a população e as suas necessidades, o que se traduziu no SAAL (Fernandes 2010, p. 763). Este processo veio criar condições particulares para o curso de Arquitectura, num processo real de resposta às necessidades da sociedade, onde docentes e discentes, na rua e na escola, desenvolviam o processo de formalização e resposta projectual das operações SAAL. É neste instante que a ideia da “Escola do Porto” atinge o seu auge, porque redescobre, aplica e consolida os seus ideais neste processo, com auxílio de um método particular baseado no desenho “[...] *como o instrumento com que o arquitecto aborda a utopia*” (Figueira 2002, p. 62). Sumariamente, Eduardo Fernandes (2010, p. 773) define esta ideia de escola do seguinte modo:

“[...] um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma metodologia cognitiva (uma maneira de pensar articulada com uma maneira de fazer) que relaciona os conceitos de colaboração e relação com o contexto com um entendimento intemporal de modernidade, uma concepção da arquitectura como arte figurativa, um entendimento Vitruviano da formação do arquitecto e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de concepção e de síntese.”

O percurso de cada uma das arquitectas escolhidas para este estudo insere-se em instantes geracionais distintos dentro do percurso da identidade da «escola». Resumidamente, Maria Teresa Fonseca insere-se no momento de formação e definição desta identidade colectiva, presenciando a revolução de 1974 e participando activamente no processo SAAL ainda enquanto estudante na ESBAP. Maria Graça Correia vai dar entrada na ESBAP numa fase de declínio e de questionamento da corrente, onde vai igualmente presenciar a transição do curso da ESBAP para a Universidade do Porto. Finalmente, Raquel Barbosa vai começar e completar todo o seu percurso no novo edifício do curso de Arquitectura da Universidade do Porto, a FAUP. As primeiras inscrições de Fonseca, Correia e Barbosa fizeram-se em 1970, 1983 e 1997 respectivamente, o que resulta por sua vez num intervalo que varia entre treze e catorze anos entre cada inscrição, ou seja, trata-se de um intervalo de um período temporal semelhante. Pretende-se analisar e inserir cronologicamente o percurso individual, de cada uma delas nesta corrente, desde estudantes até arquitectas, com base nos currículos e nas entrevistas realizadas para criar um «pano de fundo» que permita aferir do percurso percorrido como mulheres-arquitectas portuguesas da «Escola do Porto».



[Fig. 063] Fotografia de Teresa Fonseca. | [Fig. 064] Fotografia de Graça Correia. | [Fig. 065] Fotografia de Raquel Barbosa.

Maria Teresa Fonseca [Fig. 063] nasce em 1953 na Guarda, numa altura e local onde ainda se desconheciam as Belas-Artes e a Arquitectura. Não possuía familiares ou pessoas próximas que exercessem a profissão, seja dito de passagem, havia apenas um ou dois arquitectos no distrito. Assim a vontade e o interesse pela disciplina nasce de um interesse genuíno e pessoal. Esta aspiração de querer ser arquitecta manifestou-se desde a infância, por volta dos nove/dez anos de idade e, certamente, teria sido um desejo fora do comum para uma menina dos anos sessenta. Se por um lado, Fonseca chega a sentir algumas resistências por parte de conhecidos, acautelando que as Belas-Artes era um ambiente «*indecente e muito perigosos*»²⁷ para uma mulher, por outro lado recebe liberdade e apoio por parte da sua mãe para seguir os seus sonhos, «*as minhas filhas podem ir para qualquer parte do mundo*».²⁸ Ainda na escola, Teresa Fonseca demonstra vocação para o desenho, onde encontrou apoio e inspiração pelo seu professor da disciplina, um pintor do Porto, Diogo Alcofurado, «*[...] os teus desenhos precisam de espaço, e falam todos de espaço*».²⁹ Depois disto, nunca mais sentiu dúvidas relativamente à escolha do curso e toma a decisão de ir estudar Arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto.

Teresa Fonseca inicia o curso de Arquitectura na ESBAP num período de desassossego. Logo no seu primeiro ano de curso em 1970, «*[...] teve apenas três meses de aulas: Maio, Junho e Julho, embora se tivesse considerado o ano lectivo até fins de Outubro*» (Távora cit. in Fernandes 2010, p. 259), ou seja, as aulas sofriam atrasos significativos, o que se devia à demora da resposta do regime experimental elaborado pela comissão coordenadora. Esse ambiente atribulado devia-se a vários factores e mudanças no seio da ESBAP desse período. Apenas dois anos antes do seu ingresso no curso, não só o professor Carlos Ramos abandonou a escola, assim como se instalou a luta aberta contra a Reforma de 57 que instabilizou um processo pedagógico, mas que em contrapartida deu origem aos «regimes experimentais». Graças a tais regimes, pela primeira vez em Portugal, uma escola de ensino superior viu-se orientada por uma comissão de professores e alunos, algo que não só foi um corte decisivo com o programa do curso da Reforma 57, como simbolizou também uma provocação política e cultural (Figueira 2002, p.59), o que deixou marcas internas no curso e no ambiente vivido dentro da ESBAP.

O curso estruturava-se em seis anos, em que cada ano lectivo era constituído, por norma, por seis disciplinas. As disciplinas principais que mantinham uma presença constante no plano de estudos na altura eram Arquitectura, Desenho e Teoria/História. Ainda enquanto estudante, em 1972, começou a trabalhar com o arquitecto António Meneses. Em 1973 passou a trabalhar com o arquitecto Pedro Ramalho para qual trabalhou até terminar a parte escolar do curso. No seu quarto ano deu-se a Revolução do 25 de Abril de 1974 que foi celebrado como o fim da intromissão do regime no processo pedagógico. Consequentemente, o seu quarto ano de curso foi a participação activa no SAAL. É neste período que vai conjugar a prática profissional que não se desliga da prática escolar e da qual Fonseca fez activamente parte nas equipas do SAAL de S. Vítor, formada com colegas do seu curso e dirigida por Álvaro Siza, e das Antas, dirigida por Pedro Ramalho. No seu sexto ano de curso em 1976, Fonseca concluiu a parte escolar do Curso de Arquitectura e iniciou estágio, simultaneamente com o seu colega de curso Eduardo Souto de Moura, para o arquitecto Álvaro Siza Vieira. Durante o estágio com Siza, Fonseca iniciou a sua carreira profissional como arquitecta na

27 Fonseca, Teresa (2016) Entrevista realizada para esta dissertação. Ver Apêndices.

28 Idem Ibidem.

29 Idem Ibidem.

Junta Distrital da Guarda em 1977. Dois anos depois, Fonseca realiza Provas Públicas na ESBAF, em que o júri era constituído por Alexandre Alves Costa e Alfredo Matos Ferreira e presidido por Fernando Távora, e onde conseguiu a classificação de dezoito valores. Foi-lhe atribuída a média de curso de dezasseis valores e o Prémio Engenheiro António Almeida, para melhor classificação obtida na conclusão do Curso de Arquitectura, ex-aequo com Eduardo Souto de Moura.

Fonseca não se fica apenas pelo trabalho como arquitecta, entrando em 1981 por concurso público como assistente eventual do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Teresa Fonseca foi a primeira mulher a leccionar uma cadeira na disciplina do curso de Arquitectura no Porto no ano 1981, o que significa que durante o curso presenciou unicamente aulas dadas por professores pertencentes ao género masculino (Fonseca 2016). Só não foi a única em Portugal, porque no mesmo ano uma colega e amiga sua, Dulce Losão, começa a leccionar simultaneamente o curso de Arquitectura em Lisboa. Em 1982 leccionou a disciplina de Arquitectura II, tendo como responsável Alexandre Alves Costa. Mais tarde em 1984 passou a leccionar a disciplina de Arquitectura V juntamente com Alfredo Matos Ferreira e Jorge Gigante, sob regência de Álvaro Siza, na época docente do curso, cujo relatório, aprovado pela Comissão Científica do Curso resultou em sua contratação como Professor Assistente no ano seguinte. Em 1997 fez Provas Públicas na FAUP tendo lhe sido concedido o grau de Doutor em Arquitectura pela Universidade do Porto, sendo a dissertação intitulada: *«A Construção do Polo 3 da Universidade do Porto – Planos, Projectos, Edifícios»*. Teve como arguentes os professores Mário Júlio Teixeira Krugger da Universidade de Coimbra e Domingos Manuel Campelo Tavares da Universidade do Porto, e orientador Álvaro Siza.

Teresa Fonseca exerce um papel e carreira activa como docente, sendo em 2001 eleita como representante da FAUP na Assembleia da Universidade do Porto, iniciando regência e docência em todas as aulas da disciplina de Espaço Público e Formas dos Equipamentos em 2002, assim como tomando posse do lugar de Professor Associado da FAUP em 2003. Fonseca continua a leccionar a cadeira de Espaço Público e Formas dos Equipamentos, Teoria III, Dissertação e orienta e acompanha trabalhos de investigação para mestrado, doutoramento e pós-doutoramento. Manteve desde 1977 até 2009 actividade profissional como arquitecta, urbanista e designer, projectou e construiu edifícios de habitação individual e colectiva, edifícios de comércio e de escritório, edifícios de instalações médicas e laboratórios de investigação.

Graça Correia [Fig. 064] nasce no ano 1965 no Porto, doze anos depois de Teresa Fonseca. Desde cedo que teve a convicção que unicamente duas áreas seriam uma opção profissional: Música ou Arquitectura, sentindo, no entanto, preferência pela última. Já na escola possui talento para as disciplinas de Matemática e de Desenho, o que reforçou a sua ideia em seguir por esta área. Apesar de haver a oportunidade de seguir o pai na área da indústria e este demonstrar predilecção por disciplinas que não artísticas, Correia não vacilou na sua decisão. A figura da mãe de Correia assume-se como um apoio importante neste aspecto, porque sentindo vocação pelas Belas-Artes não teve a

mesma possibilidade de seguir o curso devido à oposição do avô de Correia, que considerava as Belas-Artes um ambiente inadequado para uma mulher. Assim, Maria Graça Correia iniciou o curso de Arquitectura ainda na ESBAP no ano lectivo de 1983/1984, inserindo-se, segundo Fernandes [2010] no período onde surgem os primeiros sinais de crise da identidade da Escola.

Graça Correia ainda foi aluna de professores como Joaquim Vieira, Fernando Távora e Eduardo Souto de Moura, que por sua vez estabelecem uma relação directa com a geração fundadora da Escola e inevitavelmente influenciaram a sua experiência educacional vivida. Do mesmo modo que Fonseca, o curso constituía-se por seis anos, em que cada ano integrava por norma entre cinco a seis disciplinas, destacando-se uma vez mais as disciplinas de Projecto, Desenho e História. Graça Correia presenciou a transferência do Curso da ESBAP para a FAUP. Enquanto que do seu primeiro até ao seu terceiro ano de curso foram ainda no edifício da ESBAP, o seu quarto ano de curso já foi no pavilhão Carlos Ramos, o quinto ano de curso nas Cavalariças e o sexto ano de curso foi realizado fora de faculdade para a realização do seminário de pré-profissionalização. O sexto ano realizava-se fora da faculdade também de forma a «arranjar» espaço para o número de alunos a frequentar o curso nas novas instalações ainda insuficientes (Correia 2016). A «crise identitária» descrita por Fernandes (2010) é sobretudo evidente no processo de transferência do Curso de Arquitectura da ESBAP para a FAUP, devido o longo e difícil processo de transição logística, que dificultou o seu funcionamento entre 1984 e 1996. Além disso, o crescimento do número de alunos, que ultrapassava já a capacidade do novo edifício no momento de ocupação, não favorecia a ideia do «ensino-ateliê».

Esta ideia é um dos princípios basilares da pedagogia da Escola que, no entanto, unicamente foi possível graças a uma melhorada relação numérica entre mestre e aprendiz, potenciada pela pequena escala dos escritórios e das salas de aulas (Fernandes 2010). Porém, devido a vários fatores, os arquitectos do Porto alteraram os seus métodos de trabalho devido ao crescimento exponencial de trabalho o que se reflectiu no aumento de escala dos escritórios, maior celeridade e exigência nas respostas a questões. Esta mudança no mercado de trabalho e funcionamento dos escritórios acabou com a relação clássica da “Escola” na vertente “aluno e mestre”. (Fernandes 2010). Independentemente disso, tal como Fonseca, Correia começa a trabalhar em escritórios de arquitectura dos seus professores ainda enquanto estudante, algo que vai marcar profundamente a sua formação. No fim do seu terceiro ano, Graça Correia começa a fazer trabalhos para o seu professor de Análise de Território, Carlos Prata. Juntamente com o seu grupo de amigos, Francisco Cunha, António Portugal e Manuel Maria Reis, alugaram um apartamento, que serviu de moradia e de escritório de arquitectura simultaneamente. É aqui que Correia chega a desenvolver nas férias projectos individuais ou trabalhos em colaboração com amigos. O apartamento ia servir ainda como ponto de encontro e convívio entre mais colegas de curso, algo que ia promover ainda mais a discussão e trabalho de projecto, uma vez que os trabalhos se encontravam sempre nos estiradores à vista. Esta experiência enriqueceu imensamente o trabalho dos quatro colegas, porque havia muita crítica e discussão de projecto naquele apartamento que por sua vez fazia evoluir os projectos de cada um muito mais rapidamente.

Correia licenciou-se assim em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 1989, ano em que começou a trabalhar como colaboradora para o arquitecto Eduardo Souto de Moura. Em 2005 fundou, juntamente com Roberto Ragazzi, seu marido, a Correia/Ragazzi arquitectos, onde desenvolvem projectos de natureza individual ou em parceria. Tal como Fonseca, Correia demonstra interesse pelo ensino de Arquitectura. Assim, em paralelo ao trabalho como arquitecta, é Professora Associada no Departamento de Arquitectura da Universidade Lusíada do Porto na cadeira de Projecto do 5º ano e foi Professora Auxiliar convidada na FAUP na cadeira de Construção I, passando mais tarde para Professora Auxiliar Convidada na cadeira de Projecto IV. Maria Graça Correia foi bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e Tecnologia, tendo defendido, em 2006, na Escola Superior Técnica de Arquitectura da Universidade Politécnica da Catalunha, a tese de doutoramento: Ruy Jervis d'Athouguia – A Modernidade em Aberto, sob a orientação do arquitecto Hélio Piñon, obtendo a classificação máxima, por unanimidade do júri. Graça Correia exerce um papel e carreira activa como docente, leccionando actualmente na FAUP a cadeira de Projecto IV e orientando trabalhos de investigação de mestrado. Mantém desde 1989 até à actualidade actividade profissional como arquitecta, urbanista e designer, projectou e construiu edifícios de habitação individual e colectiva, edifícios de comércio e de escritório e edifícios culturais.

Raquel Barbosa nasceu em 1979 [Fig. 065], e a sua aptidão para as Artes revelou-se enquanto muito jovem, de forma semelhante a Fonseca e a Correia. Barbosa começa a pintar e a desenhar com regularidade muito cedo, não ficando unicamente pelas aulas escolares para exercer aquilo que a fazia feliz. Nas Artes encontrou um refúgio e uma forma de estar e de se expressar livremente, que a levou a uma relação muito privada, íntima e particular para com esta vertente artística. À semelhança de Graça Correia, a mãe de Raquel Barbosa tinha igualmente muita habilidade para trabalhos manuais e artísticos, assim como o desenho, que foi algo que instigou na filha. Os seus membros familiares mostravam-se impressionados com o seu talento, encorajando-a em seguir pela área artística, e mostrando-se «relativamente desiludidos», quando a escolha acaba por incidir na Arquitectura e não na Pintura. Apesar do claro à vontade e vocação para as Belas-Artes, a relação tão subjectiva e pessoal que esta implica, pareceu-lhe inadequada para uma profissão, preferindo não misturar uma realidade privada com uma realidade profissional. Barbosa admite que a escolha pelo curso tenha sido pragmática, visto que considerava a Arquitectura uma profissão mais «exequível e plausível». Por isso, encontrou na Arquitectura uma forma de conciliar estas duas realidades, uma vez que é uma disciplina extremamente «completa», que reúne em si competências técnicas, científicas, artísticas e sociais.

Raquel Barbosa inicia o curso de Arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 1997, numa altura em que já muitas transformações passaram pela FAUP. Com o avançar do tempo, no âmbito do ensino surgiram mudanças radicais que tiveram inevitáveis consequências

pedagógicas: o aumento do número de alunos, o aumento e renovação do corpo docente, o início do programa Erasmus, a introdução do ensino do desenho assistido por computador e a emergência dos dilemas da sociedade digital.

Com o fim da actividade lectiva de Távora em 1993, Barbosa não chegou a presenciar as suas aulas teóricas. Segundo Fernandes (2010) a ausência de Távora vai ser a perda de um elo claro com o primeiro enunciado da construção teórica da “Escola”. Távora é um dos elementos fundamentais ligados à formação da “Escola do Porto” que vão, sucessivamente, atingindo a idade da reforma, permitindo uma natural renovação do corpo docente que se sucede até hoje, alterando e reinterpretando as referências pedagógicas da FAUP. Igualmente o rácio professor/aluno tende a agravar-se na FAUP devido ao crescimento do número de alunos, prejudicando o «ensino-ateliê» (Fernandes 2010). De forma diversa de Teresa Fonseca e Graça Correia, a ainda estudante Raquel Barbosa não vai trabalhar para o escritório de um professor do curso, que poderá ser o resultado dos efeitos explicitados por Fernandes (2010), tendo optado por formar atelier com colegas de curso. Apesar de tudo, a estruturação do curso continua a constituir-se pelas mesmas três disciplinas base: Projecto, Desenho e História, constituindo-se estas, por assim dizer, um núcleo duro do curso, sendo Projecto o elo principal a partir do qual articulam-se as restantes. No entanto, Barbosa sentiu a ausência de uma verdadeira inter-ligação entre as disciplinas, ou seja, as disciplinas exigiam todas muito tempo e trabalho, mas de uma forma mais autónoma e independente. Longe iam os tempos sem aulas formais, mas de intervenção social e debate do SAAL da primeira geração aqui em foco, a da arquitecta Teresa Fonseca.

Durante o curso, Barbosa foi premiada com o «*Prémio Secil Universidades de 2004 – Concurso de Arquitectura*» com o trabalho «*Jardim Metropolitano*». No quinto ano de curso, Barbosa recebeu ainda a Bolsa de Estudo por Mérito, por ter sido o aluno com a melhor classificação do quinto ano do Curso no ano lectivo de 2003/2004 atribuído pelo Ministério da Educação. Semelhante às suas sucessoras, Barbosa iniciou o trabalho como arquitecta ainda enquanto estudante. Ainda no seu quarto ano, dá-se a formação de um grupo de trabalho – A2RV – para o desenvolvimento de projectos de Arquitectura e Design com colegas seus de curso. Neste grupo de trabalho vão desenvolver e ganhar experiência profissional com projectos de natureza sobretudo habitacional e que por sua vez vão influenciar os seus trabalhos académicos. Em 2007 o grupo de trabalho vai passar mesmo à formação do atelier com Vasco Madeira e Adriana Reguera para o desenvolvimento de projectos de Arquitectura, mantendo a designação «A2RV», que mais tarde vai passar a chamar-se «Atelier da Boavista/Arquitectura». Esta experiência profissional levou a um adiamento da sua duração de curso, em que o trabalho de atelier exerceu forte protagonismo. No ano lectivo 2009/2010 Barbosa é mestre em Arquitectura com a classificação de dezasseis valores de curso. A partir de 2012 o «Atelier da Boavista/Arquitectura» passou a ser unicamente integrado por Raquel Barbosa e o seu sócio e parceiro Vasco Madeira, onde continuam a produzir obras de natureza habitacional e trabalhos de Design de Interiores e Mobiliário.

CONSIDERAÇÕES

O que estas três mulheres têm em comum desde o início é o interesse particular pelo desenho, que não só exerceu um peso considerável no desenvolvimento das competências e das capacidades enquanto jovens, como também foi o primeiro passo dado em direcção à Arquitectura. A ideia de seguir profissionalmente por esta disciplina consolida-se nos três casos muito cedo e de uma forma muito clara, não surgindo grandes divergências. No caso de Fonseca e Correia a escolha do curso é quase uma decisão certa que nasce apenas da vontade e interesse pela disciplina, no caso de Raquel Barbosa a escolha do curso é ponderada também sob a perspectiva de uma área que fosse mais «plausível» de exercer como profissão. Barbosa assume uma postura mais racional e pragmática, o que poderá ser o resultado da geração em que cresceu, que se vê confrontada com uma maior competitividade no mercado de trabalho. Apesar de assumir essa postura mais racional e menos intuitiva, o interesse pela arquitectura não aparenta ter sido uma casualidade, pelo contrário, a diversidade da disciplina e a relação íntima com as Belas-Artes claramente foram factores que contribuíram para seguir pela área em questão.

Contudo, é de referir, que Teresa Fonseca e Graça Correia sentiram algumas resistências em relação à escolha de curso por motivos distintos. Como visto anteriormente, as Belas-Artes eram consideradas um ambiente inadequado para uma jovem, devido aos ideais associados pela sociedade a uma senhora. Além disso, ingressar no ensino superior implicava na maioria das vezes, sobretudo para aqueles que habitavam em cidades pequenas ou até aldeias, deixar a família, o lar seguro – a casa – para trás. Claro que para as mulheres isto possuía ainda mais peso na decisão, devido a toda a associação natural que é feita da mulher com a casa, que se abordou no primeiro capítulo do trabalho. Ou seja, além das universidades serem na maioria das vezes longe de casa, a estudante teria ainda de viver numa cidade desconhecida, onde estaria rodeada, na faculdade e em sítios que frequentasse, por pessoas de ambos os géneros, o que há poucas gerações atrás era igualmente considerado impróprio para uma jovem solteira.

De facto, na sociedade oitocentista não existiam senão duas posições para a mulher. Ou ser uma mulher dedicada ao lar e à maternidade associada a uma moralidade “inquestionável”, ser uma mulher solteira dedicada aos seus parentes ou uma mulher de “má reputação”.. Toda uma lógica que prosseguiu em Portugal durante todo o Estado Novo que instaura a ideia da mulher como “fada do lar”, que proíbe as mulheres de saírem do país se não possuírem uma autorização do marido ou responsável que proíbe o casamento das mulheres com determinadas profissões como professora ou enfermeira promovendo uma ideia de assexualidade, entre outros exemplos. Estas são as concepções sociais e até leis que rodeiam Fonseca nos anos 50 e 60. O preconceito de género e expectativas de um comportamento conjecturado da mulher estavam longe de ser ultrapassados, o que é comprovado pela reacção dos familiares e amigos que desaconselhavam a escolha de um curso como Arquitectura,

associado às Belas-Artes e por norma a uma profissão «masculina». Este percurso formativo colocá-la-ia exposta aos “perigos” de um “excessivo” contacto com o género oposto e por receio de não ser possível singrar profissionalmente numa profissão domada por homens. Excecional e visionário, de facto, o apoio da mãe.

Na geração de Graça Correia já não se sentem presentes do mesmo modo as questões colocadas acima já que, pelo contrário, o pai de Correia demonstra uma clara preferência pela filha ingressar em áreas como Economia ou Engenharia Mecânica, cursos que, tal como Arquitectura, eram considerados disciplinas masculinas. A questão que se coloca já não é a de género mas curiosamente em ir de encontro àquilo que concretiza vocacionalmente uma pessoa. No caso particular de Correia, o pai demonstra até mais um descontentamento pela filha optar por um curso artístico, considerando isso como um desperdício das suas boas notas e capacidades. Este talvez seja outro preconceito e outro problema presente na sociedade, porque desde sempre que as áreas artísticas como as artes visuais, música, dança, teatro e muitas outras são desvalorizadas e categorizadas como disciplinas secundárias de pouca ou nenhuma relevância para o futuro de um indivíduo e a própria sociedade. Porém, isto é outra temática que merece ser abordada talvez noutros trabalhos.

No caso de Raquel Barbosa não se presenciaram obstáculos desta natureza que pudessem ter influenciado de algum modo a escolha do curso. Pelo contrário, no caso de Barbosa não se sentem quaisquer condicionantes por parte da família ou pessoas próximas. É-lhe permitida total autonomia e controlo sobre a decisão da sua vida. Mesmo possuindo grande talento para as Belas-Artes, os pais e família apoiam a sua decisão mesmo quando a escolha recai sobre Arquitectura. O apoio e influência familiar positiva e feminista é evidente nos três casos, e é visível, sobretudo no papel fundamental da mãe de cada uma delas. De facto, tanto a mãe de Teresa Fonseca, como a mãe de Graça Correia aparentam ter sofrido de algum modo dos efeitos de uma sociedade ainda patriarcal, uma realidade que lhes recusou o exercício do livre arbítrio e lhes vedou oportunidades, algo que, certamente, não passou despercebido às filhas de ambas e se reflectiu não só na educação que receberam como também na postura que tomaram. Outro aspecto relevante para o percurso de Graça Correia e de Raquel Barbosa foi o interesse e talento das mães pelas artes plásticas, que lhes acentuou e talvez até originou o interesse pelo desenho. Independentemente dos percursos individuais de cada uma, e de ocasionais contratempos ou obstáculos, Teresa Fonseca, Graça Correia e Raquel Barbosa partilham desde cedo a paixão pela arquitectura e a vontade inegável de quererem seguir por este caminho independentemente dos preconceitos de terceiros por consideraram ter direito às suas escolhas, e exerceram esse mesmo direito, construindo a pulso o seu caminho.

Estas três sínteses curriculares permitiram um olhar para três percursos femininos dentro da escola de arquitectura do Porto que resultaram em experiências e fins profissionais semelhantes e diferentes. Nos três casos verifica-se uma sinuosidade e obstáculos no que se refere ao percurso pedagógico

vivido da «escola». De facto, estas três architectas vivenciaram uma filosofia pedagógica que foi sendo construída e reforçada ao longo de um caminho difícil em que o curso da Arquitectura no Porto atravessou vários períodos complexos, que moldou e enriqueceu de maneiras diferentes o seu ensino e cultura arquitectónica. Através desta abordagem e análise dos dados pretende-se igualmente penetrar na metodologia da «escola» e verificar que momentos foram decisivos na formação e posteriormente na prática enquanto profissionais. Por fim, é de referir que este caminho e «identidade» encontra-se marcado e definido sobretudo por um conjunto de personalidades masculinas que lançaram e que continuam a lançar as bases e direcções de gerações sucessivas. Por esse motivo, se torna tão fulcral neste estudo o entendimento do papel que as figuras/entidades femininas exerceram neste caminho, e de que forma e onde se inseriram nesta identidade colectiva.

UMA REFLEXÃO SOBRE O MÉTODO EM ARQUITECTURA: O INSTRUMENTO DESENHO

“Porque é que os architectos desenhavam?”, é a pergunta colocada pelo antropólogo Edward Robbins no seu livro *Why Architects Draw*. Se por um lado essa questão parece óbvia, por outro levanta muitas questões sobre o método e prática fundamental do architecto. Para este autor, toda a atenção e relação entre o architecto e o mundo centra-se no desenho. Para os architectos, o desenho é parte intrínseca do projecto e é o instrumento fundamental em todas as fases da sua prática, estendendo-se mesmo até a sua vida privada. Durante o processo criativo do architecto, o desenho assume diferentes escalas e formas: as plantas, os cortes, os alçados, as perspectivas, as axonometrias, os detalhes construtivos, os esboços e vários outros. A concepção do projecto não só exige essas formas de representação para pensar, bem como para comunicar esses pensamentos ordenadamente e geometricamente com o exterior. Acima de tudo, o desenho é o meio para chegar à obra construída. Todo o desenho de arquitectura possui um carácter carregado dessa utilidade e finalidade para pensar, trabalhar e comunicar as ideias e o projecto, no entanto, pretende-se destacar neste texto o desenho à mão livre – o esboço – pelo seu carácter mais flexível e imediato na procura das soluções.

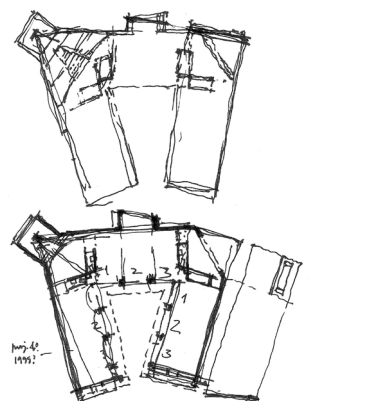
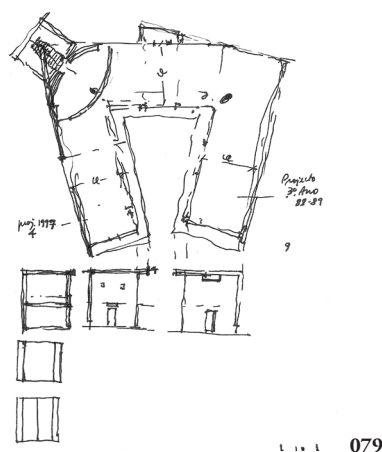
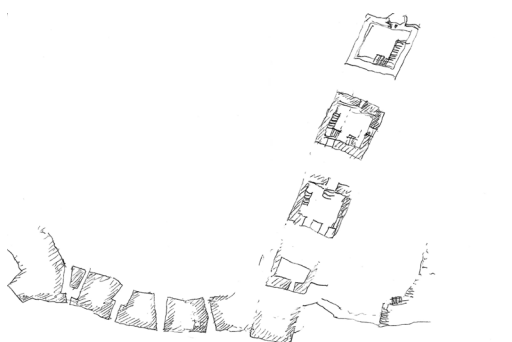
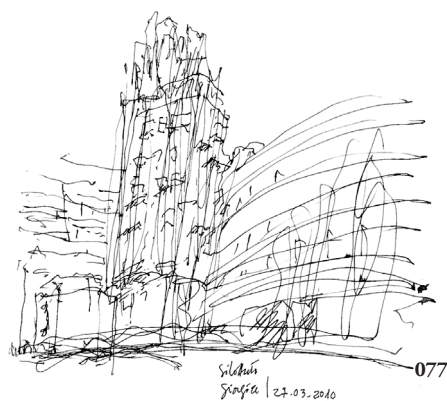
O ensino da «Escola do Porto» caracteriza-se por apostar e insistir no desenho como instrumento fundamental do projecto. *“... Penso que, a partir da Reforma (de 1957), gradualmente se começou a insistir cada vez mais no desenho como um instrumento importantíssimo para imaginar (até mais do que para representar). Assim, já foi possível, mais tarde chegar à consagração da Escola do Desenho.”* (Sérgio Fernandez 2008 cit. in Bragança de Oliveira 2008, p.21). No ensino de arquitectura do Porto, o projecto entende-se claramente como a disciplina aglutinadora de todo o curso, enquanto que as restantes disciplinas surgem quase como complemento da mesma. Nesse sentido, o desenho surge como o pilar fundamental desse acto criativo. *“A sua orgânica de curso assenta na tendência centralizadora da prática do projecto, reflexo da supremacia do desenho”* (Manuel Mendes cit. In Páginas Brancas 1986, p.21). O objectivo nesta parte do trabalho foi, sobretudo, tirar partido do processo dinâmico que é o desenho de projecto e analisar os desenhos e estratégias utilizadas, numa tentativa de entendimento e desdobragem do método de trabalho individual. É essencial compreender que o método de trabalho em arquitectura constitui-se por diversas componentes, em que apenas uma delas é o desenho à mão livre – o esboço – ao qual pretendemos dar protagonismo nesta análise, tendo sido o material de análise escolhido principalmente com esse propósito. Devido à quantidade de desenhos acumulados ao longo dos anos ou ao acesso mais limitado de desenhos disponíveis, teve-se o cuidado de criar uma estrutura coerente na selecção dos mesmos, que apoiassem e possibilitassem uma reflexão paralela entre as três architectas, Teresa Fonseca, Graça Correia e Raquel Barbosa. Há de facto uma cultura comum do desenho partilhada entre estas architectas, vinda da «Escola do Porto» que se mantém ao longo das três gerações? Se sim que variações poderão existir e porquê?

De um modo geral, optou-se por considerar três cadernos gráficos por architecta, que incluíssem desenhos produzidos, quer fossem desenhos de projecto, de viagem, de lazer ou desenhos produzidos por outro tipo de motivações ou circunstância. Assim, o conteúdo dos cadernos tende a variar ligeiramente, uma vez que o modo e uso individual dos cadernos também difere de pessoa para

pessoa. No caso de Teresa Fonseca teve-se acesso a três cadernos gráficos: o seu primeiro caderno de trabalho, o segundo caderno que é igualmente um caderno de projecto que inclui desenhos projectuais, bem como desenhos de viagem e o terceiro e último caderno enquanto docente de Projecto (1997-19998) e Teoria III (2009-2010). No caso de Graça Correia teve-se acesso a três cadernos de trabalho, onde se inserem desenhos projectuais e desenhos de viagem em simultâneo, não organizados cronologicamente. Por último, no caso de Raquel Barbosa, teve-se acesso igualmente a três cadernos de trabalho, onde se inserem somente desenhos projectuais. À parte foram ainda recolhidos desenhos de viagem para acompanhar a estrutura da análise. Além dos esboços, esta parte da análise vai ser ainda acompanhada pela parte das entrevistas realizadas, que auxiliou e apoiou a interpretação gráfica.

Os cadernos de Teresa Fonseca seleccionados possuem todos a dimensão A4 e os desenhos são por norma feitos a caneta, a lápis de grafite e/ou lápis de cor. O primeiro caderno contém desenhos da fase inicial da carreira de Fonseca; são desenhos dos seus primeiros projectos, ou seja, situam-se por volta de 1977. As folhas raramente estão preenchidas só por plantas, mas encontram-se quase sempre acompanhados por cortes, alçados e perspectivas, [Fig. 070] e [Fig. 071]. O traço surge leve, talvez tímido no início, próprio de quem acaba de iniciar a vida profissional, mas começa a ter um carácter mais seguro e decisivo ao longo das páginas, [Fig. 073], [Fig. 074] e [Fig. 075]. Às vezes denota-se uma necessidade de legendar os desenhos ou acompanhá-los com informações escritas, de modo a complementar os pensamentos [Fig. 072].

Noutro caderno da arquitecta, enquanto docente de Projecto, os desenhos assumem um carácter diferente. O caderno estrutura-se com os desenhos feitos pela arquitecta dos projectos dos seus alunos. Aqui manifesta-se o uso da caneta como instrumento de desenho e as páginas são preenchidas quase na totalidade, o que poderá ser um indício de maior à vontade e experiência de Fonseca. Os projectos dos alunos surgem individualmente como planta de um lado e são acompanhados agora por grandes manchas escritas [Fig. 086]. Outras páginas encontram-se com perspectivas de maior ou menor dimensão [Fig. 084]. O facto de conhecer todos trabalhos dos alunos de modo a desenhá-los nos seus cadernos denota uma grande preocupação, reflexão e conhecimento. Entendeu-se isto relevante, porque demonstra que o desenho, no caso de Fonseca, se estende para além da prática profissional de projecto. Não só enquanto arquitecta, bem como enquanto docente, o desenho acompanha-a eficazmente para comunicar e discutir com os alunos os seus pensamentos projectuais. Isto vai ainda mais longe se olharmos para outro caderno de Fonseca enquanto professora de Teoria III. Apesar de ser um caderno de uma disciplina teórica, o seu interior encontra-se preenchido com plantas, cortes e perspectivas esboçadas, acompanhado com algumas manchas de escrita [Fig. 083] e [Fig. 085]. Os esboços representam muitas vezes obras de arquitectura de diversas autorias, que servem para pensar e ensinar a matéria. [Fig. 079] e [Fig. 082]. *“A Teoria da Arquitectura não se aprende a qualquer momento, tem de ter grandes professores. E os professores principais são os de projecto. Eu sei que sou uma professora de Teoria [...], porque sou, basicamente, uma arquitecta com mais de vinte*



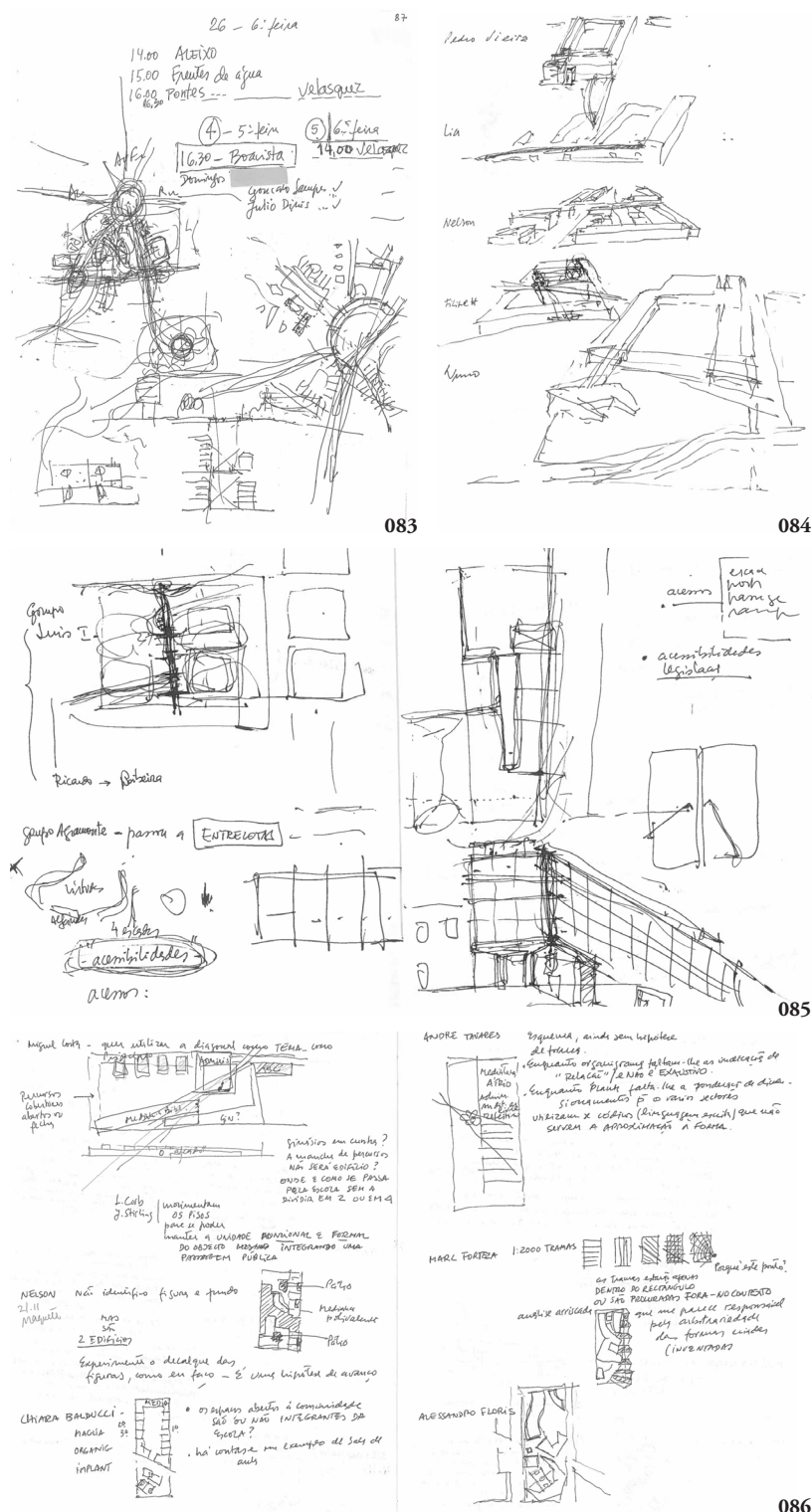
[Fig. 076], [Fig. 078], [Fig. 080], [Fig. 081] Desenhos de Narni em Roma de 2011 de Teresa Fonseca.
[Fig. 077], [Fig. 079], [Fig. 082] Desenhos do caderno de Teoria de Teresa Fonseca.

anos de ensino de Projecto” (Fonseca 2016). No interior deste caderno olha-se para desenhos de um traço livre e vivo. Os desenhos surgem com utilidade e pela necessidade de pensar visualmente. Na sua caligrafia e traço denotam-se semelhanças visíveis, porque ambos são formas de traduzir o seu pensamento para papel e possuem o mesmo estilo. Relembrando o primeiro caderno e olhando para este, os desenhos perderam aquela timidez inicial, denotando-se mesmo um estilo gráfico particular da arquitecta. O seu traço surge linear com algumas indicações do edifício. Se em algumas partes o desenho é leve e até incompleto, noutras partes várias linhas sobrepõem-se para dar expressão e representar mais pormenorizadamente aspectos do edificado em análise. Um bom exemplo disso são os desenhos de viagem de Narni em Roma realizados em 2011 [Fig. 076], [Fig. 077], [Fig. 078], [Fig. 080] e [Fig. 081].

Durante todo o seu percurso académico e grande parte do seu percurso profissional, esta arquitecta utilizou o desenho manual de estirador, o que explica o grande à vontade com o desenho como meio de pensamento e comunicação palpável nos seus cadernos. Fonseca chegou também a utilizar o desenho digital em AutoCAD, no entanto, admite sentir preferência pelo desenho projectual feito à mão, bem como a necessidade de esboçar em função desses desenhos sempre em função e com base numa planta topográfica afixada ao estirador. Ou seja, cada pensamento é um desenho numa folha de papel que é examinado, interpretado e sobreposto com outra folha de papel para trabalhar-se sobre ele e evoluir. A preferência pelo desenho manual talvez advenha não unicamente da influência e hábito do uso do mesmo, mas sim da relação mais directa da mente e do lápis no acto de riscar o papel. Simplesmente, não se pode negar que, de todos os elementos de trabalho, o esboço é ainda a forma mais rápida e directa de traduzir graficamente uma ideia. As diversas interpretações que o desenho à mão livre confere, permitem que o autor esteja aberto a diferentes alternativas e possibilidades. No computador o movimento e o pensamento da mão do arquitecto não possuem as mesmas liberdades.

“[...] o arquitecto Álvaro Siza, no meu tempo, desenhava a rigoroso e com lápis sobre a planta topográfica. Se calhar ninguém dá conta disto, mas nunca me vou esquecer, porque eu sempre projectei assim, não sei projectar directo no computador. [...] a coisa mais importante é a planta topográfica agarrada ao estirador como se fosse uma coisa permanente para sempre, e por cima as folhas de papel vegetal e o desenho rigoroso, a encontrar eixos, a ligar pontos...” (Fonseca 2016).

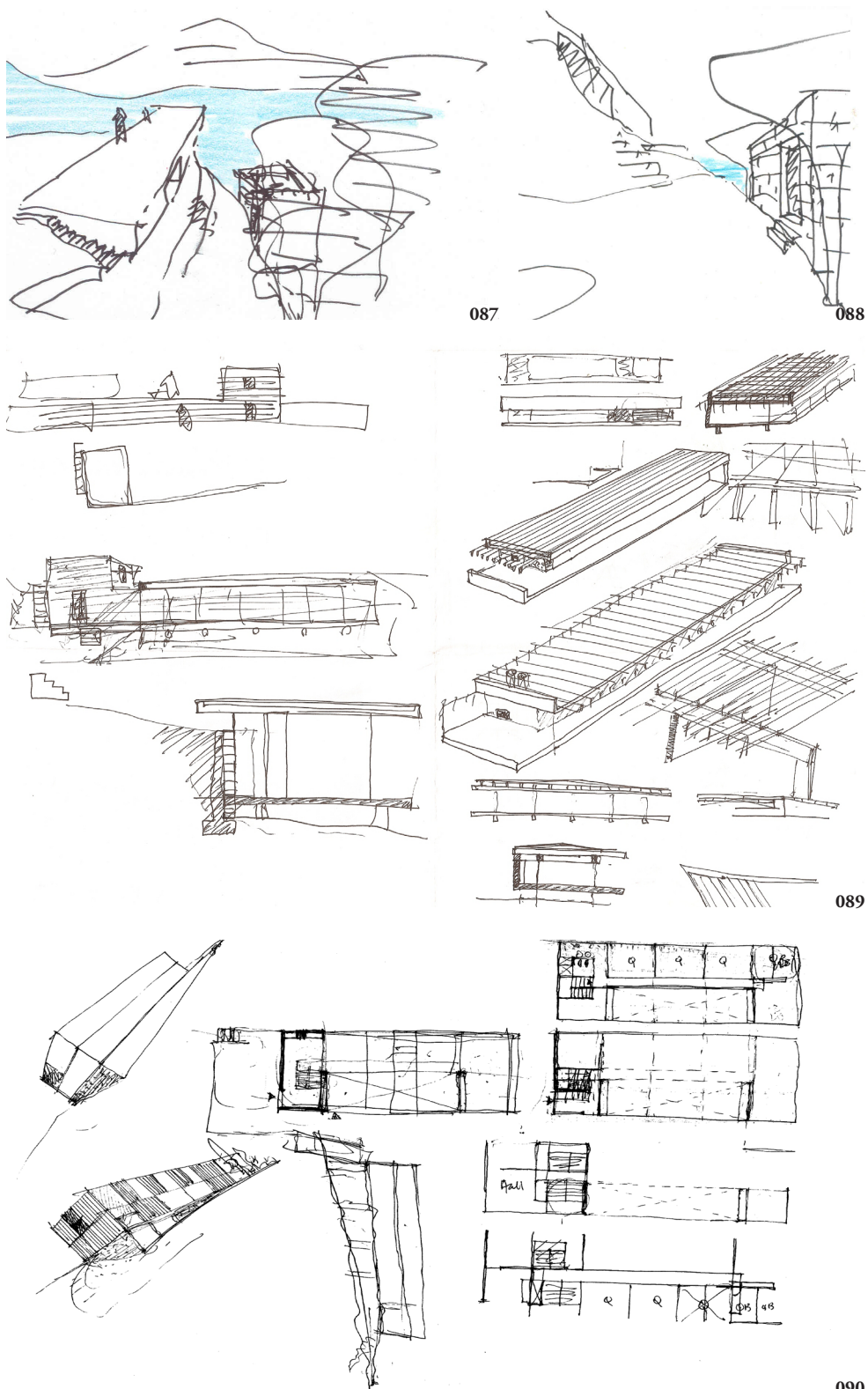
O tempo e trabalho enquanto estagiária com Álvaro Siza é uma referência importante no seu método de trabalho. Não diria apenas no modo de pensar e fazer arquitectura, bem como na sua vida profissional, mas também nos próprios desenhos, porque ambos me suscitaram algumas semelhanças, olhando por exemplo para a [Fig. 077]. Tendo em conta a proximidade de ambos a nível profissional e de amizade, essas semelhanças talvez não sejam surpreendentes, porque o desenho, como vimos anteriormente, é o reflexo dessas impressões. Igualmente a importância da planta topográfica referida é uma clara referência à especial atenção e preocupação dada a pré-existência, ao lugar e ao programa



para lá destinado, constituindo um pilar fundamental no seu método de projectar. *“A primeira coisa que eu quero pensar é como dizer à rua que estou aqui. Se quero estar discreta ou se quero ser o espectáculo”* (Fonseca 2016). Nascida a primeira impressão ou ideia, surge naturalmente a procura de um instrumento eficaz que consiga explorar e evoluir as ideias e princípio do projecto. Fonseca defende o uso do desenho rigoroso desde o início neste processo, porque existe uma necessidade de medida e proporção. Unicamente a partir da existência desta base surgem no seu processo os esboços que adicionam uma libertação no pensamento que se reflete na liberdade do traço. Teresa Fonseca afirma o recurso mais acentuado ao desenho esboçado em fases de concepção dos projectos, algo que acontecia sobretudo na elaboração de concursos que exigiam desenhos em escalas conceptuais mais abstractas como 1:200 e 1:500. Isto permitia e pedia outros meios de comunicação e imaginação da ideia, como o esboço.

Foram essencialmente dois professores que se encontram na base do ensino de desenho desta arquitecta: Alberto Carneiro e Fernando Távora. O primeiro foi o seu professor de desenho no primeiro ano de curso, que lançou um exercício denominado «A Dinâmica da Linha» que se distancia dos trabalhos usuais de representação clássicos. Em vez disso, aproxima-se do desenho conceptual, que exige uma estratégia de pensamento diferente. O exercício «A Dinâmica da Linha» consistia em desenhar linhas com movimento, que não possuísem início ou fim, por várias folhas. Isto levou à descoberta da capacidade da linha de emitir sinais de movimento e gerar sensações espaciais. Este trabalho confrontava o aluno com o desenho como uma forma de pensar pela primeira vez, porque exigia uma libertação do traço e do pensamento, na forma que teria que experimentar a inserção das linhas no painel da folha e no modo como se torciam para criar a sensação de movimento. «A Dinâmica da Linha» promovia claramente o uso do desenho como instrumento intrínseco de projecto e talvez estará na origem do traço movimentado e livre de Fonseca. O segundo, foi o arquitecto Távora. Fonseca refere acima de tudo que este arquitecto possuía um discurso muito claro sobre assuntos muito complexos, destacando que este alinhava ao seu discurso o desenho como instrumento de apoio para a explicitação das ideias e projectos nas aulas. Isto é algo que, como vimos, Teresa Fonseca acaba por fazer de um modo semelhante, enquanto docente de disciplinas de projecto e teoria. Ao lado do projecto dos alunos, desenhava sem dificuldade a mesma proposta, de modo a pensar e explorar as possibilidades do projecto com o estudante (Fonseca 2016). Fernando Távora, tal como Alberto Carneiro, foi um professor fundamental para o estabelecimento dessa complementaridade do projecto e do desenho na didáctica das escola de arquitectura do Porto. O colega de curso de Teresa Fonseca, Eduardo Souto de Moura afirmou que

“Efectivamente houve um período no qual o debate na escola estava descentrado no estado da arquitectura. Não se faziam projectos ou desenhos e a arquitectura era uma ciência social. Távora era meu professor, um dos poucos que me pediu para fazer um projecto. Estava de acordo sobre a importância dos valores sociais, mas sustentava que não eram suficientes, que era preciso desenhar”. (Souto de Moura cit. in Fernandes 2010:260).



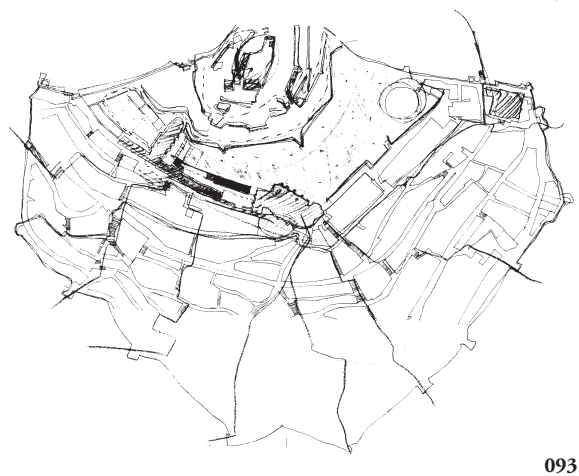
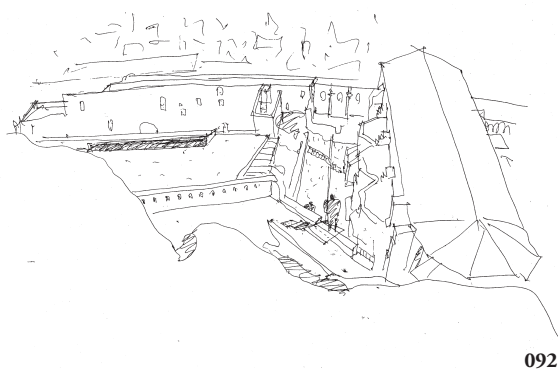
[Fig. 087], [Fig. 088], [Fig. 089] e [Fig. 090] Desenhos retirados do caderno de Graça Correia.

Pode-se então concluir que Fonseca bebe e aprende da prática do ensino informal que teve, seguindo-a nas suas práticas de desenho pessoal tanto ao nível dos seus processos projectuais como a nível pedagógico na FAUP como Professora, seja de projecto, seja de teoria.

Graça Correia utiliza de um modo geral cadernos de dimensão mais pequena como o A5 ou o A6, considerando-os mais práticos no uso diário e no transporte constante dos mesmos. Os desenhos no interior dos cadernos não surgem em nenhuma ordem pré-definida, em vez disso misturam-se várias obras ao mesmo tempo no mesmo caderno, algo que resulta pela necessidade e urgência do pensamento em serem traduzido para papel. Diferentemente de Teresa Fonseca, os três cadernos seleccionados de Graça Correia são cadernos de projecto utilizados no uso diário, incluindo desenhos de viagem. O seu desenho caracteriza-se por trabalhar sobretudo com planos e por utilizar linhas limpas e claras [Fig. 089] e [Fig. 090]. Por vezes as folhas encontram-se preenchidas com plantas, cortes, alçados e perspectivas, outras vezes uma única perspectiva ocupa a folha, deixando o resto da folha em branco por preencher [Fig. 087] e [Fig. 088]. Existe uma predominância por vezes de perspectivas e de desenhos de interior nos cadernos seleccionados.

O desenho estendeu-se mesmo até à sua vida privada, onde esquia nos seus tempos livres e em viagem, seja para pensar e/ou compreender determinado projecto, seja simplesmente por vício ou para combater o aborrecimento. *“Não se desenha pela existência da arquitectura (basta pensar, imaginar). Desenha-se por prazer, necessidade e vício.”* (Llano Pedro; Castanheira Carlos – Álvaro Siza: obras e projectos, p. 78) Acima de tudo, Correia afirma que desenha porque está a pensar em alguma coisa e como tal sente a urgência de desenhar todos os dias. Os seus desenhos de viagem por vezes surgem pormenorizados e outras vezes simplificados ao máximo, constituindo apenas as linhas essenciais para representar o objecto desenhado [Fig. 091], [Fig. 092] e [Fig. 093]. Para esta arquitecta, o desenho é um instrumento fundamental de trabalho no projecto *“...é um instrumento de estudo de reconhecimento de um lugar, de reconhecimento das características de um sítio. Até pode só por ser bonito e então eu tento desenhá-lo para perceber porque é que esse lugar é bonito para mim”* (Correia 2016).

O método de projecto de Graça Correia consiste numa primeira fase no contacto com o local e o cliente em simultâneo. Correia presta especial atenção às vontades e desejos do cliente, voltando posteriormente ao terreno para recolher impressões e aspectos da pré-existência dos quais possa tirar partido. Após uma primeira recolha de informação com fotografias, levantamentos do local e requisitos do cliente, inicia o processo de desenho para explorar as possibilidades. Esses desenhos são maioritariamente feitos em folhas de papel vegetal e/ou em cadernos de dimensão variada, sempre com auxílio à régua T e/ou à escala, surgindo ao lado desenho de perspectivas esquiçadas para percepcionar simultaneamente aspectos espaciais do projecto [Fig. 094] e [Fig. 95]. Esta arquitecta foca-se essencialmente na fase de desenvolvimento da ideia, utilizando para tal sobretudo materiais tradicionais de desenho como a caneta, a grafite ou o carvão, recorrendo ocasionalmente também

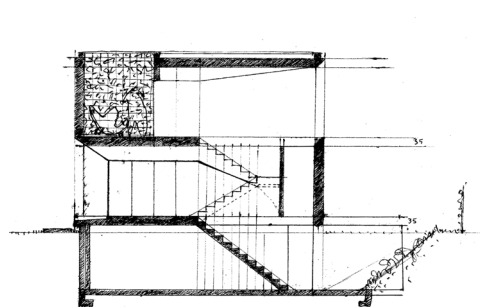


[Fig. 091], [Fig. 092] e [Fig. 093] Desenhos de viagem de Espanha Cadaqués e Morella de Graça Correia.

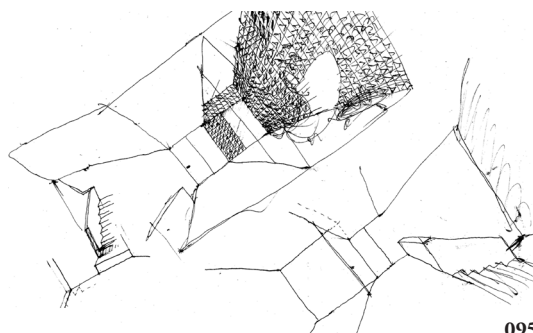
aos lápis de cor. Apesar de ter trabalhado durante vários anos ao computador com o programa AutoCAD, já não o faz à quatro anos. Correia admite uma preferência pela caneta como sendo mais prática e rápida a acompanhar o raciocínio projectual no dia-a-dia.

É através desses desenhos que comunica maioritariamente com a sua equipa de colaboradores. Uma vez que o trabalho enquanto arquitecta e docente não lhe permitem muitas horas de trabalho no escritório, trabalha fora desse horário e em momentos de passagem do dia [Fig. 096], [Fig. 097], [Fig. 098], [Fig. 099], [Fig. 100] e [Fig. 101]. *“Depois das aulas na FAUP como docente, orientações de dissertação, conversas com clientes, visitas à obra e trabalho no escritório, tenho que aproveitar qualquer momento do dia para pegar no caderno e caneta e desenhar”* (Correia 2016). Após traduzir para papel a sua ideia, juntamente com os seus colaboradores explica o que pretende para o projecto, que então passam os desenhos ao computador para continuar a trabalhá-los. O seu método de trabalho demonstra uma clara referência e influência por parte de Eduardo Souto de Moura. Tendo tido trabalhado vários anos para Souto de Moura enquanto colaboradora, explica que o arquitecto recorria muito ao desenho à mão livre com uso simultâneo de uma escala, que era uma forma de controlar o desenho e a sua proporção. Conforme o desenvolvimento das plantas e dos cortes, pensa em paralelo no projecto espacialmente em esquisso. Numa fase mais avançada e definida do projecto deixava de utilizar a escala e esquisava livremente. Estes desenhos não eram apenas para pensar o projecto, mas serviam sobretudo como meio de comunicação para com a sua equipa. *“[...] ele trabalhava imenso fora das horas de trabalho [...] e era a esquisar, a esquisar, a esquisar! [...] Portanto, muitas vezes ele chegava ao escritório com muito trabalho feito e pensado [...] ele fazia-nos muitos esquissos à mão, sentado ao nosso lado.”* (Correia 2016). Segundo Correia, o seu desenho começou a mudar e a ganhar ímpeto a partir do momento que começou a trabalhar no escritório de Eduardo Souto de Moura.

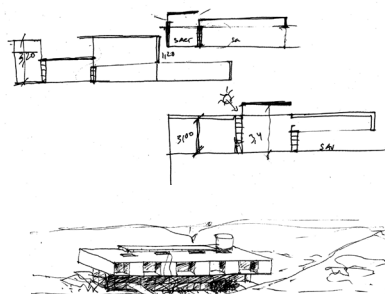
Os seus desenhos não só servem como meio de produção arquitectónica, mas também como um meio de comunicação com o cliente. Correia sente preferência pelo desenho à imagem renderizada para esse diálogo. Não apenas pela preferência que parece existir nas próprias pessoas pelo desenho, como também pelo desenho possuir a mesma função que o render. Para além disso, o desenho à mão poupa tempo e é menos dispendioso, uma vez que o desenho projectual não é produzido com o fim de ser uma representação ilustrada, mas possui uma função e utilidade no próprio desenvolvimento do trabalho (Correia 2016). Outros elementos no seu método de trabalho são a maquete física e a maquete digital tridimensional. Apesar de semelhantes, ambos têm funções diferentes no processo de Correia. Enquanto que a maquete física tira partido da sua materialidade, a maquete digital possui uma representação muito simples, porque apenas serve para extrair e proporcionar perspectivas precisas do projecto em elaboração. Após uma rigorosa selecção de perspectivas relevantes para o estudo do projecto, através de uma folha de papel vegetal e do desenho, tem como referência a volumetria extraída, evitando assim erros de proporção e focando-se em outros aspectos e possibilidades do espaço interior e exterior.



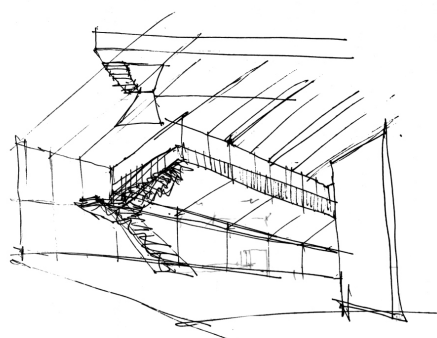
094



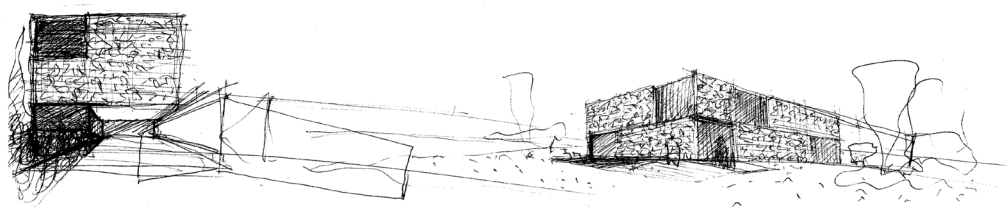
095



096

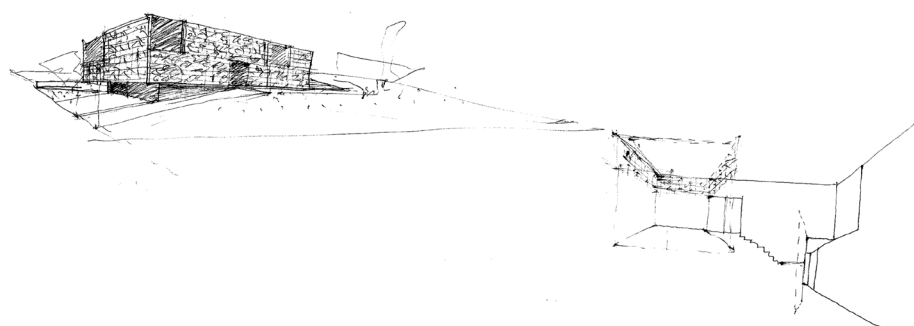


097



098

099



100

101

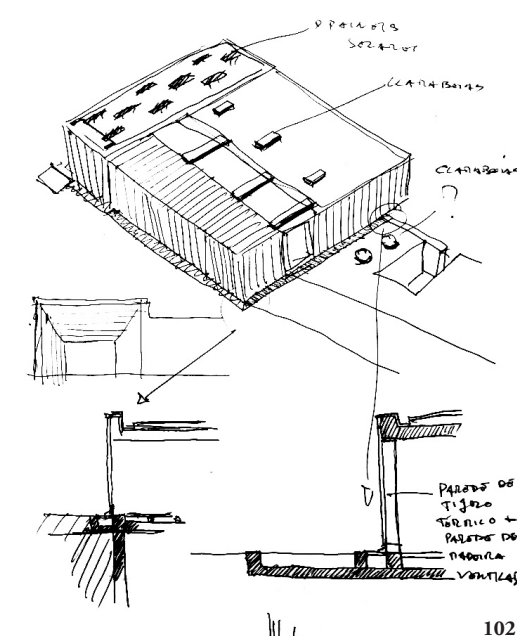
[Fig. 094], [Fig. 095], [Fig. 096], [Fig. 097], [Fig. 098], [Fig. 099], [Fig. 100] e [Fig. 101], Desenhos do caderno de trabalho de Graça Correia.

Além da influência assumida do arquitecto Souto de Moura, houve ainda dois de entre os seus professores, Joaquim Vieira e Manuel Mendes, que promoviam a utilização do desenho. Segundo Correia, as aulas teóricas e práticas de Mendes relacionavam-se inteiramente com Projecto. Um dos exercícios constituía-se por uma série de casas à escolha, em que o aluno fazia a selecção de duas obras. Através de uma pesquisa em livros, o aluno teria de descobrir a escala da obra e desenhar em papel a casa completa com todas as plantas, alçados e cortes, assim como uma maquete à escala 1:50. Ainda deviam recorrer ao desenho à mão levantada para representar as casas, perceber os diferentes espaços e imaginar-se dentro dos edifícios. Este exercício exigia não só um estudo aprofundado de obras de outros arquitectos, assim como requeria do aluno a aplicação de todo o método adquirido: o desenho rigoroso, o desenho à mão levantada e a construção de maquetas. Através do desenho o aluno tinha de estudar aprofundadamente a relação do lugar com a obra, a materialidade e a espacialidade vivida, que demonstra a globalidade do exercício. Finalmente, ainda contribuía consideravelmente para as referências arquitectónicas do aluno.

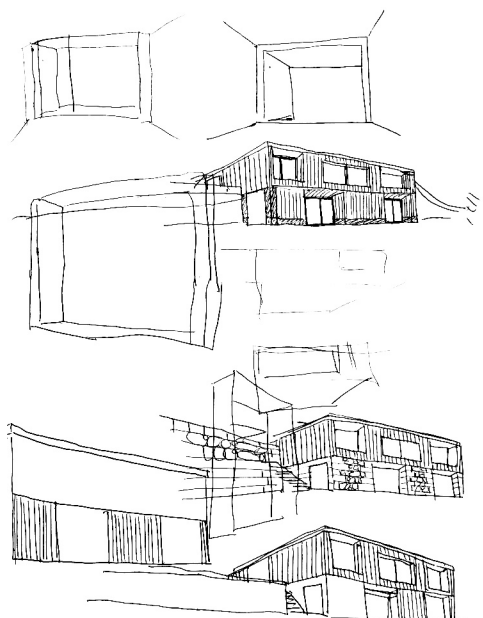
Para este exercício, Correia optou por uma obra do arquitecto Georgio Grassi e a casa E-1027 em Roquebrune-Cap-Martin de Eileen Grey. Ambas as escolhas não foram feitas por acaso. A primeira escolha nasce de uma discussão com o seu professor de projecto de então, Eduardo Souto de Moura, optando assim pela obra de Grassi para poder relacionar esse conhecimento simultaneamente no seu próprio projecto. A segunda escolha nasce da curiosidade de conhecer a fundo o trabalho de uma arquitecta, de procurar uma referência feminina numa altura em que só lhe chegavam referências masculinas. Este exercício foi importante não unicamente pela constituição da memória arquitectónica através do instrumento do desenho que representa, mas também pela forma como influenciou o seu método de trabalho, recorrendo ao mesmo exercício para trabalhar com os seus alunos nas aulas de projecto. Em suma, semelhante a Fonseca, as referências académicas e profissionais de Graça Correia transbordam nos seus processos projectuais e desenhos pessoais. O desenho é o seu companheiro constante para observar, descobrir, aprender e comunicar os seus raciocínios visuais.

Raquel Barbosa utiliza, por norma, cadernos de dimensão A4 e organiza-os por projecto, possuindo vários cadernos preenchidos por obra. Por vezes, misturam-se também projectos entre cadernos e apontamentos caligráficos a acompanhar os desenhos [Fig. 102] e [Fig. 103]. Os esboços preenchem as folhas no interior dos cadernos quase sempre na totalidade, sobrepondo-se por vezes entre eles [Fig. 104] e [Fig. 105]. Esta atitude e a quantidade de desenhos dão a impressão de um à vontade e facilidade em traduzir os seus pensamentos em papel. Isto é reforçado pela preferência na utilização da caneta, que uma vez mais surge como o instrumento mais prático e rápido na transmissão das ideias. Olhando para algumas folhas dos três cadernos seleccionados fica-se com a sensação de estar a espreitar para o interior da mente da arquitecta.

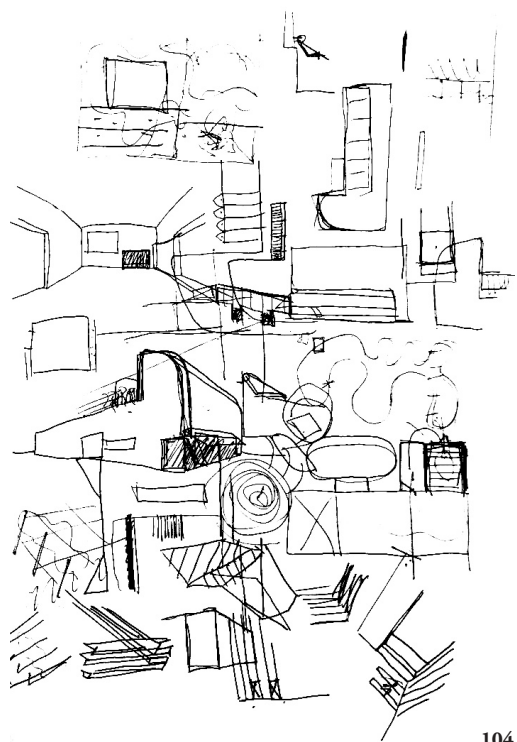
“Gosto muito de desenhar, mas em momentos mais complicados, tanto desenho compulsivamente como não desenho de todo. Mas isso, em relação ao desenho por lazer. Do ponto de vista do projecto, o desenho é



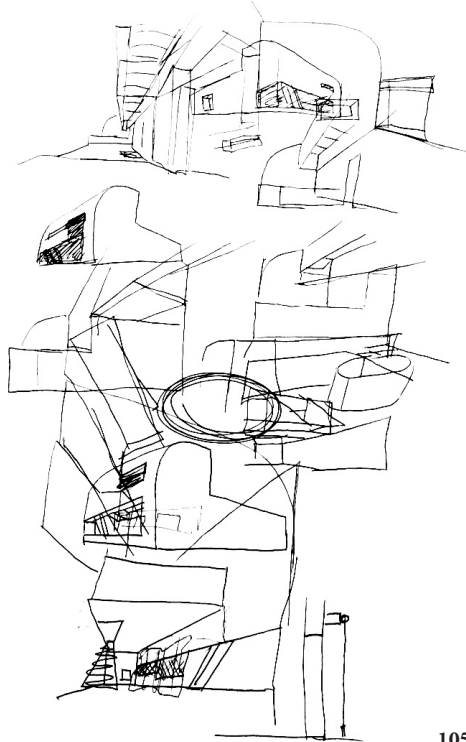
102



103



104



105

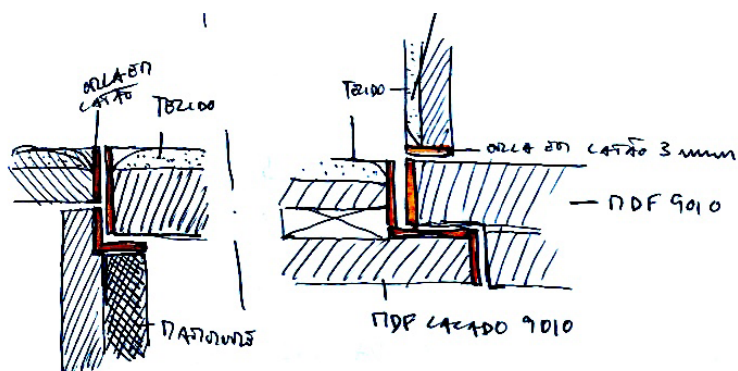
[Fig. 102], [Fig. 103], [Fig. 104] e [Fig. 105], Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa.

uma ferramenta. [...] aqueles cadernos infundáveis de esboços, muitas vezes misturados com textos e com apontamentos. O desenho de esboço serve para isso, para procurar soluções, procurar pormenores, procurar detalhes... serve para procurar.” (Barbosa 2016) [Fig. 107] e [Fig. 108].

Apesar de insistir na planta como elemento fundamental do seu processo na elaboração do projecto, nos seus cadernos encontram-se poucas plantas e muitas perspectivas e axonometrias do exterior e interior, testando a espacialidade do projecto. Além das perspectivas, surgem também desenhos de cortes construtivos detalhados, que mostram a tentativa de solucionar um determinado encaixe na obra e o seu funcionamento [Fig. 106]. Finalmente também se encontram desenhos de móveis como cadeiras, mesas ou cómodas desenhados pela arquitecta para o projecto. O seu traço ao longo das folhas surge sempre definido, limpo e linear, reforçando o à vontade com a caneta. Barbosa procura a resolução dos problemas também através do esboço e os seus cadernos demonstram essa procura e investigação exhaustiva do projecto por meio das mais diversas representações [Fig. 109], [Fig. 110], [Fig. 111] e [Fig. 112].

Relativamente ao seu método de projecto, Raquel Barbosa parte, antes de tudo, sempre por uma métrica pré-estabelecida e baseia-se em alguns princípios como a regularidade e a simetria, repetindo-se estas características em mais do que um projecto. Essa métrica parte geralmente de uma *“estereotomia, ou seja, do desenho de um material ou de uma ideia de pavimento que permite depois dimensionar os espaços”*. (Barbosa 2016). Esses rácios dimensionais impõem-se logo numa fase inicial do processo do projecto e são decisivos para a definição e estruturação da ideia de projecto. Com base nesses princípios gere-se a primeira ideia de projecto a partir da qual trabalha previamente e essencialmente sobre uma planta, tentando organizar e adaptar o programa segundo essa ideia. Para esta arquitecta a planta surge como a forma mais eficaz de trabalhar, desenvolver e organizar essas ideias. *“O programa tem de caber dentro de uma ideia ordenadora de espaço e essa ideia ordenadora de espaço é o próprio edifício”*. (Barbosa 2016).

Lançada esta «ideia abstracta do edifício» trabalha então a relação com o terreno: *“[...] nunca modelamos o edifício a partir do terreno. Desenhamos o «tocar» do edifício com o terreno. A forma como ele toca pode ser diversa, mas a palavra «tocar», às vezes pode ser assentar...”* (Barbosa 2016). É nessa parte que entra então o desenho em corte para conseguir trabalhar essa junção do edificado com a pré-existência. O seu método não procura directamente relações com o local e o terreno, mas admite estar consciente das idiossincrasias do mesmo, resultando daí decisões importantes para o projecto. *“[...] o edifício em si não se imiscui do terreno propriamente dito, ele nasce de uma série de preocupações e do processo [...]. As características do terreno e da envolvente são muito importantes, mas não são elas que desenharam o edifício.”* (Barbosa 2016).



106



107



108

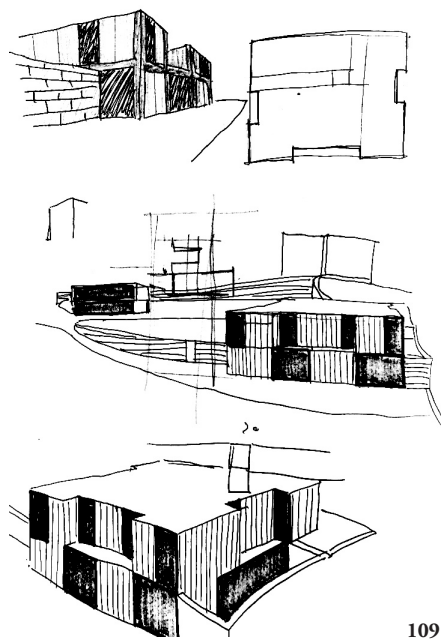
[Fig. 106], [Fig. 107], e [Fig. 108], Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa.

Apesar de existir um carinho especial pelo desenho à mão de projecto, Barbosa percebe a existência de uma grande necessidade das imagens tridimensionais digitais por parte do cliente. Não apenas pelo facto de facilitarem a leitura e compreensão para o mesmo, bem como a aproximação à realidade através da renderização, permitindo uma pré-visualização da obra por construir. Para Raquel Barbosa a utilização do desenho tridimensional digital veio substituir a maquete física não só por questões financeiras, como por uma questão de tempo, sendo o trabalho a computador mais rápido. Além disso, a maquete física não permite a mesma flexibilidade em transitar entre escalas, como é possível com a maquete digital. As imagens a computador acabam por ser um meio mais eficaz de comunicação com o cliente, porque se torna mais fácil para o mesmo entender o projecto, enquanto que o esboço não possui a mesma clareza de comunicação, porque é o resultado de um estado de pensamento particular do arquitecto e não teve como finalidade a representação, mas sim a investigação. *“Enquanto que um esboço não me custa nada, a maquete já implica outros recursos que estão contemplados em honorários [...] Assim como muitos usam a maquete de cartão para esboçar, nós fazemos exactamente a mesma coisa a partir da maquete digital”*. (Barbosa 2016).

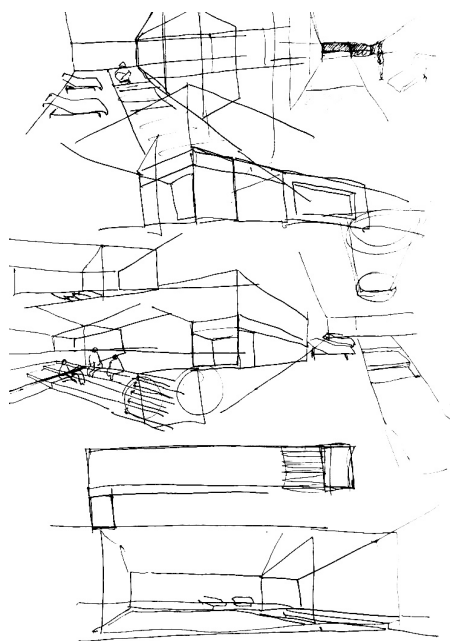
Na época de curso de Raquel Barbosa a disciplina Desenho estende-se até o segundo ano, o que demonstra a clara preocupação em manter e investir num plano que engloba e explora o desenho como componente essencial do processo de trabalho de arquitecto. O facto de haver um prolongamento da disciplina de dois anos permite simultaneamente aprofundar e amadurecer os conhecimentos, de forma a pôr em prática eficazmente o instrumento auxiliar de projecto. Apesar da complementaridade entre Projecto e Desenho se manter, o mesmo já não se sente tão claramente com as restantes disciplinas. Segundo Barbosa continuava de facto existir a ideia centralizada de Projecto como núcleo à volta da qual gravitavam as restantes disciplinas, contudo as outras disciplinas manifestavam-se mais independentes e menos articuladas. Todavia, o desenho não deixa por se manifestar como insubstituível mecanismo de domínio do projecto, não só no que diz respeito à fase de invenção, mas também de verificação.

“[...] o desenho [...] sendo uma síntese específica de comunicação de uma ideia formal, tem também a capacidade de se revelar como um auxiliar do processo analítico de leitura do objecto arquitectónico. Para o conhecimento da realidade construída, o desenho é incontornável. Sem ele não se entenderá o que está feito e como foi feito. Com ele, e complementando outros saberes, se entenderá porque e, sobretudo, como fazer”. (Alves Costa, Alexandre 2001).

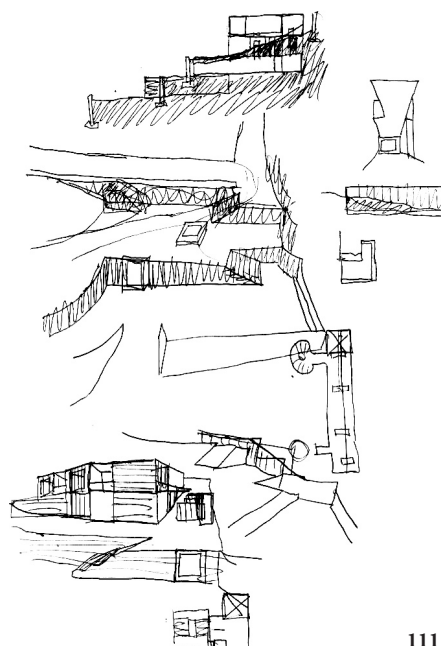
Por fim, retira-se que Barbosa usufrui eficazmente dos ensinamentos adquiridos e combina-os com o seu talento e interesse pelas artes, o que resulta na tradução do seu raciocínio visual no domínio do projecto, não só no que diz respeito à fase de invenção, mas também de verificação.



109



110



111



112

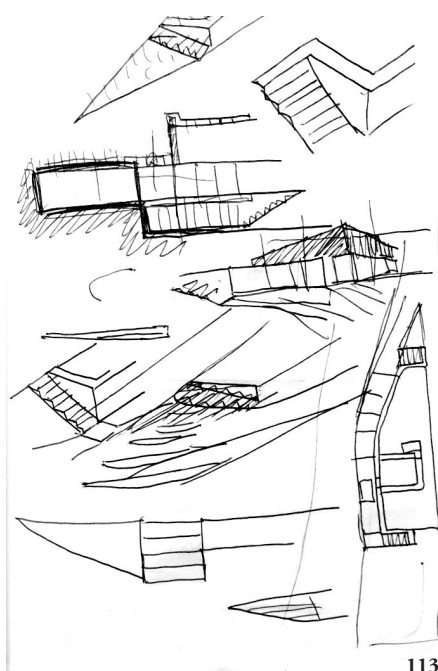
[Fig. 109], [Fig. 110], [Fig. 111] e [Fig. 112] Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa.

CONSIDERAÇÕES

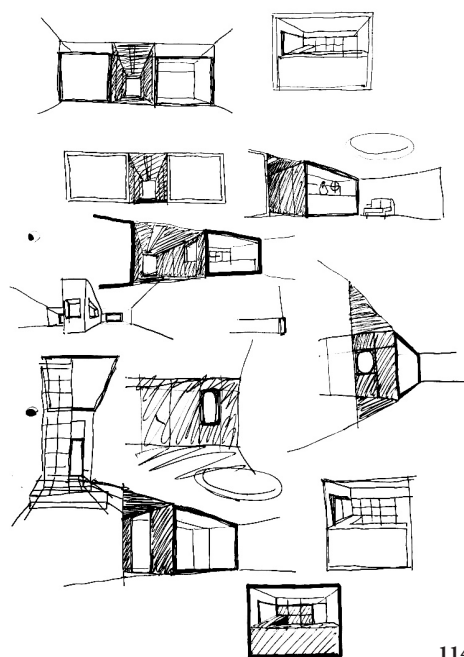
De um modo geral, os três métodos de trabalho de Teresa Fonseca, Graça Correia e Raquel Barbosa são semelhantes. Todas utilizaram, e/ou utilizam, e encontraram no desenho um meio de pensar e comunicar o trabalho de projecto. Os cadernos variam entre eles, sobretudo, no traço, na organização, ocupação e dimensão das folhas, mas o objectivo e fim são o mesmo. Mesmo as formas de representação usadas são as mesmas; o interior dos cadernos encontra-se preenchido por plantas, cortes, alçados e perspectivas interiores e exteriores. Apesar de se optar por cadernos com esboços, importa entender que o desenho rigoroso para estas arquitectas não é separável do esboço. Sobretudo numa fase inicial, porque o ponto de partida de um projecto requer desde logo um controlo na medida e proporção para eficazmente trabalhar-se a ideia. O modo usado pelas três arquitectas para utilizar eficazmente o esboço é nunca esquecer as suas relações de escala e proporções.

De facto, as maiores diferenças surgem nas estratégias e referências que cada uma possui para abordar um projecto. Teresa Fonseca e Graça Correia partem de indicações que o terreno lhes fornece para desenhar, Raquel Barbosa parte de uma ideia que se adapta posteriormente às indicações do terreno. Assim sendo, são estratégias diferentes, que cada um tem que encontrar por si no seu percurso e método de trabalho particular. O conteúdo dos cadernos é talvez o que varia mais, mas também por motivos dos cadernos serem diferentes entre si. No caso de Graça Correia e Raquel Barbosa teve-se acesso aos cadernos de projecto, enquanto que no caso de Teresa o mesmo já não foi possível. Porém, a selecção de cadernos não só de projecto como também de trabalho enquanto docente permitem visualizar o instrumento do desenho no seu pleno desempenho. Esta realização veio reforçar a permissão que o desenho representa um instrumento único e versátil não só no uso particular de projecto, como noutras áreas e disciplinas. Ainda em relação ao conteúdo, denotou-se uma predominância em desenhos de interiores e móveis nos cadernos de Graça Correia e Raquel Barbosa, do que nos cadernos de Fonseca. Contudo, isto poderá também ser resultado da selecção feita para a análise. A caneta claramente destaca-se como o instrumento preferido em todos os cadernos analisados.

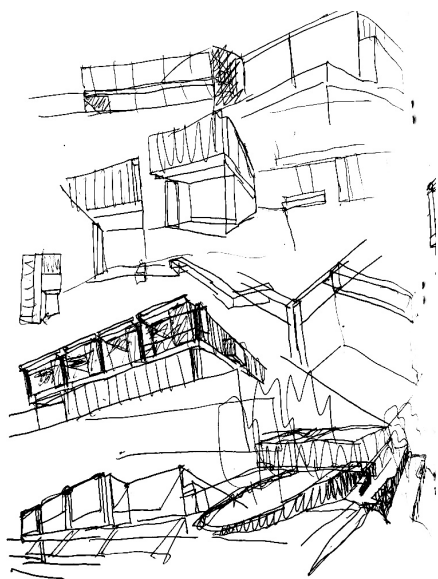
Por fim, apesar de se verificar ao longo das gerações uma gradual substituição de métodos tradicionais como o desenho à mão e maquetas por programas de computador mais rápidos e eficientes, o desenho como instrumento de procura e pensamento arquitectónico mantém uma presença clara no método de trabalho destas três arquitectas. É evidente que haja uma maior influência digital na metodologia de Barbosa, tratando-se de uma geração marcada pelo avanço veloz das tecnologias. No próprio curso e ainda enquanto estudante esta arquitecta trabalhou a partir do seu terceiro ano com o computador, familiarizando-se com as suas ferramentas. Teresa Fonseca e Graça Correia, pelo



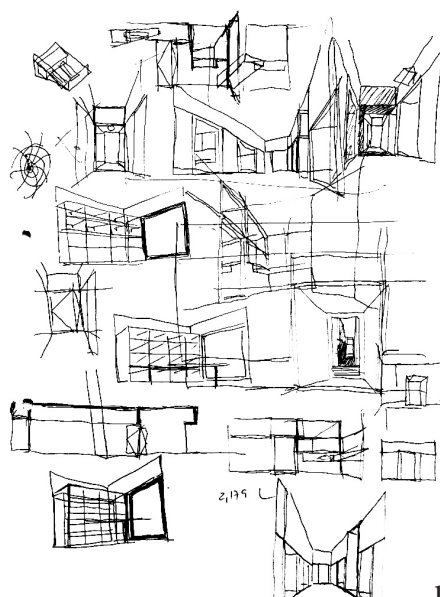
113



114



115



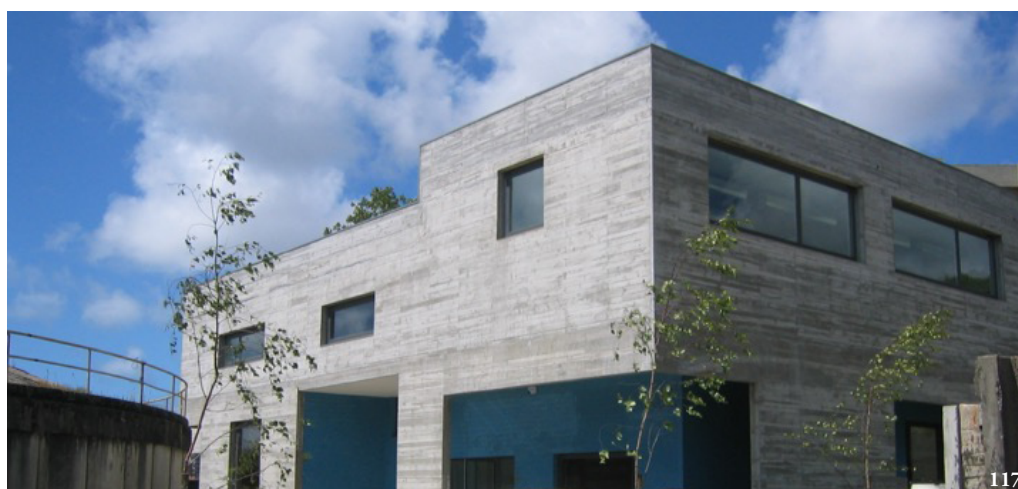
116

[Fig. 113], [Fig. 114], [Fig. 115] e [Fig. 116] Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa.

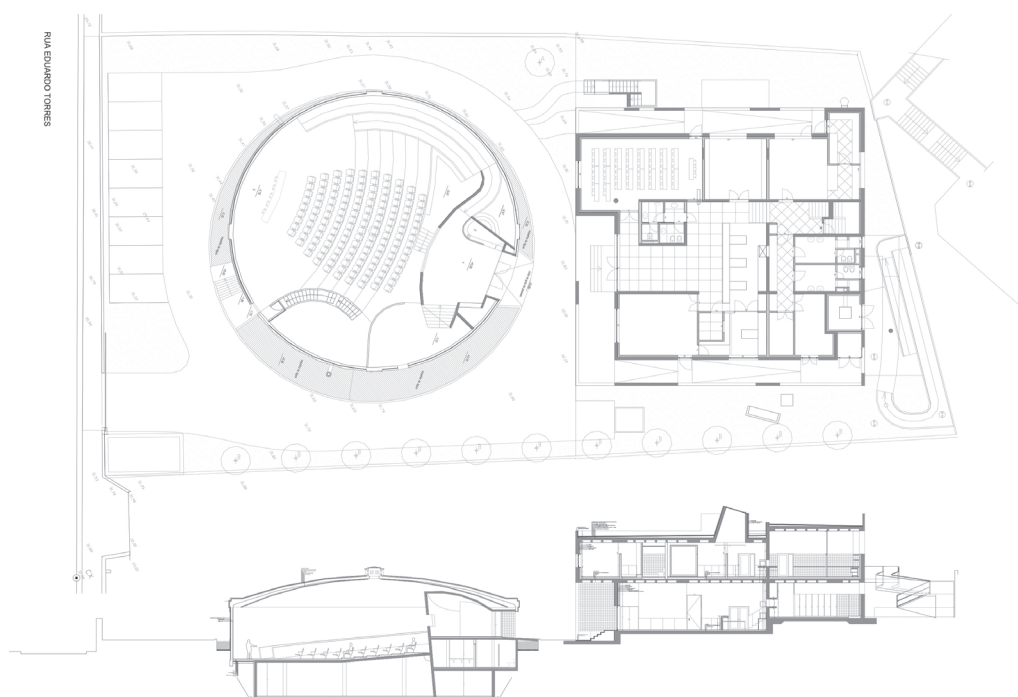
contrário, fizeram o curso de Arquitectura por completo a desenhar à mão, bem como ainda grande parte da sua experiência profissional. Assim sendo, não surge como surpresa que haja uma preferência pelos métodos tradicionais em ambas. Olhando para o exemplo de Raquel Barbosa, a utilização de outros meios de representação digitais não pareceu afectar de alguma forma o desenho manual em seus cadernos. Pelo contrário, olhando para as páginas preenchidas, denota-se uma procura exaustiva de hipóteses de projecto através do esquisso. De facto, arriscaria mesmo dizer que este meio de pensar arquitectura é insubstituível, uma vez que no computador existe um distanciamento e exigência de rigor que não permite a mesma liberdade do traço da mão, isto é, da mente para o papel. Além disso, por muito que se possa editar os desenhos num formato digital, eles não terão a mesma expressão.

O desenho representa de facto um instrumento auxiliar imprescindível no processo de pensar arquitectura, assumindo diversas formas e estratégias em enfrentar os obstáculos colocados pelo projecto nas suas diferentes fases. A metodologia projectual pode constituir-se por vários elementos nas mais diversas formas como vimos, dependendo da necessidade e fase do projecto, assim como da própria pessoa que está a projectar, podendo recorrer a desenhos rigorosos à mão ou ao computador, o desenho à mão livre, à maquete, à modelização tridimensional e à sua renderização. Estes elementos constituem um grande valor didáctico, pois ilustram exactamente o percurso que o projecto percorreu. Nele revêem-se os pensamentos, hesitações, obstáculos e fases da sua existência. Por muito que as bases, os conceitos e o método ensinados sejam os mesmos, existe uma componente individual e pessoal neste processo que vai inevitavelmente tornar o trabalho pessoal. As três arquitectas comungam da mesma intensa prática de desenho à mão levantada apreendida e treinada na escola de arquitectura do Porto e fazem-no com grande eficiência, facilidade e naturalidade como uma forma de desenvolver raciocínios visuais na resolução de problemas projectuais diversos ou de responder a necessidades de visualização de determinados cenários. Todas atribuem a mesma grande importância a esta aprendizagem adquirida na Escola de Arquitectura do Porto, hoje FAUP. No caso de Teresa Fonseca essa prática estende-se à sua atividade docente.

“Desenhar, o acto de realizar um desenho, implica o registo directo dos movimentos da mão, o que quer dizer uma relação manifesta entre quem faz e o resultado desse fazer. Mobiliza o corpo do sujeito que desenha, numa relação particular da mão com o cérebro e do cérebro com o olhar, imprimindo ao resultado desse agir – o desenho – um carácter próprio, directamente relacionado com o gesto do fazer; uma harmonia extrínseca resultante de um ritmo e gestualidades pessoais”. (Rodrigues, Ana Leonor – O Desenho, ordem do pensamento arquitectónico, p. 18).



117



118

[Fig. 117] Fotografia do Instituto da Água da Região do Norte, Matosinhos, 2003. [Fig. 118] Planta do rés-do-chão e corte longitudinal do IAREN.

TRÊS PROJECTOS: ANÁLISE DE OBRAS CONSTRUÍDAS

Falar de um arquitecto é falar da sua obra, e falar da sua obra é falar necessariamente de arquitectura. Por esse motivo, considerou-se essencial nesta última parte debruçarmo-nos sobre os projectos destas arquitectas. Como vimos no início do trabalho, de entre todas as artes, a Arquitectura é provavelmente aquela que mais directamente influencia a vida das pessoas e a sua forma de pensar e de agir, mesmo quando não há consciência da sua importância. Por esta razão, falar de arquitectura é falar de muitas outras coisas: dos lugares, das pessoas, da história e das histórias, das épocas, das influências, do urbanismo, das memórias e, evidentemente, das referências, da alma e do olhar de quem faz. Assim, com o auxílio das três arquitectas escolheu-se uma obra de cada uma que possibilitasse uma interpretação das suas intenções e gestos materializados. Considerou-se também esta ser a forma mais pertinente para completar esta análise, começada com o currículo, desenvolvida com o método e terminando, assim, com o produto final - a obra arquitectónica - que resulta dos dois elementos anteriores. Esta última parte, segue a mesma ordem de análise dos dois sub-capítulos anteriores, começando pelo Instituto da Água da Região do Norte [IAREN] (2003) de Teresa Fonseca, passando pelo Agroturismo em Melgaço (2016) de Graça Correia e finalizando com a Casa na Maia (2012) de Raquel Barbosa. Primeiramente, elaborou-se uma descrição sucinta da obra que a introduzisse e que possibilitasse em seguida uma análise das suas características arquitectónicas. Por último, retiraram-se algumas considerações gerais das três obras estudadas.

O Instituto da Água da Região do Norte [IAREN] localiza-se na Rua Eduardo Torres, uma rua importante que marcava a antiga chegada a Matosinhos. O terreno em que o instituto se coloca, caracteriza-se principalmente pela existência de um depósito de água circular em betão de grande dimensão situado no terreno e por um bairro operário situado numa cota superior do mesmo. O instituto [Fig. 117] desenha-se com uma planta quadrangular equivalente ao diâmetro do depósito circular à sua frente, erguendo-se num paralelepípedo revestido em betão com rasgos ocasionais. Se o piso de cima se caracteriza por uma fachada opaca em betão, abrindo-se apenas por vãos controlados, já o piso de entrada se caracteriza por um plano de betão que se abre em partes pontuais, onde o edifício recua para desenhar a entrada e os acessos, permitindo simultaneamente uma transmeabilidade com a envolvente. Além disso, destaca-se ainda o uso de outro material, o azulejo azul, que não só marca a entrada como também aparenta fazer referência à água de forma intencional.

O interior do edifício organiza-se em dois pisos, centrando-se no primeiro o hall de entrada, os sanitários, os auditórios e as salas de laboratório. Ainda nesse piso encontram-se os acessos principais através de elementos de acesso como escadas e rampas. Todo o instituto é também acessível através



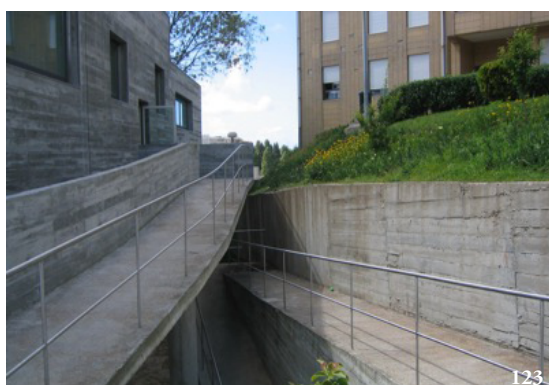
[Fig. 119], [Fig. 120] e [Fig. 121] Fotografias do exterior do IAREN.

de rampas exteriores. No piso superior concentram-se os laboratórios e salas de investigação que, por sua vez, são também as salas com maior relação com o exterior através dos vãos. O interior é revestido com diferentes materiais para as respectivas áreas de trabalho: mármore para o pavimento, madeira para as portas, paredes nas salas de trabalho e auditórios, e azulejo branco para as paredes dos laboratórios. No depósito de água, Teresa Fonseca projectou ainda o auditório principal, de maior dimensão, cujo desenho se aproveita da forma geométrica do depósito existente para desenhar o acesso e a organização do espaço exterior. O mesmo, contudo, ainda se encontra por construir.

O primeiro aspecto que me pareceu relevante de incluir nesta análise é que este edifício foi a encomenda de uma cliente, Fátima Alpendurada, Professora da Faculdade de Farmácia, cujo objectivo era construir o primeiro instituto autónomo de investigação fora da universidade. O propósito do instituto, como o próprio nome o indica, é a investigação de água, que possibilitasse a prestação de serviços às câmaras municipais do norte do país e a outros que pretendessem fazer análises de água, uma vez que o número de encomendas era considerável e urgente. Assim sendo, foi oferecido o terreno pela Câmara de Matosinhos com a intenção de associar o instituto ao depósito de água, cuja presença se marca pela sua estrutura de betão circular de grandes dimensões.

Olhando para a planta [Fig. 118], sobressaem de imediato formas geométricas puras, a circunferência do depósito e o quadrado do instituto. A ideia para o instituto de Fonseca surge associada ao depósito; um quadrado com exactamente 24 metros por 24 metros, que equivale ao diâmetro do depósito à sua frente. Da base quadrangular do edifício nasce uma volumetria paralelepipedal [Fig. 119], em que a altura da fachada virada para o depósito se encontra mais baixa que as restantes, acentuando a sensibilidade e atenção da arquitecta com o pré-existente. Percebe-se que a integração do depósito no projecto seria um dos propósitos fundamentais do projecto e como tal denota-se que Fonseca o trata como parte intrínseca da obra. As suas intenções não ficam pelo cuidadoso posicionamento, forma e altura da sua intervenção, mas materializam-se também na escolha do mesmo material principal para a fachada exterior – o betão.

O Instituto da Água da Região do Norte encontra-se revestido quase completamente por este material, não perdendo oportunidades para moldar uma transição visível e palpável entre ambos os volumes. Se por um lado o betão emite alguma rigidez e austeridade, a arquitecta complementa esse efeito com o uso do azulejo que, graças à textura lisa e limpa e a sua cor brilhante em azul claro, suaviza esse efeito. Em simultâneo, o cinza e textura do betão criam contrastes com a luminosidade do azulejo, cujo brilho relembra o efeito da água e fornece leveza ao edifício. Nos instantes em que no primeiro piso o volume recua para desenhar a entrada e acessos exteriores, as paredes de betão interrompem-se para acolher o público para o interior “aquático” da obra. Esta combinação de materiais resulta numa relação harmoniosa que remete para a função do instituto – a investigação científica da água.



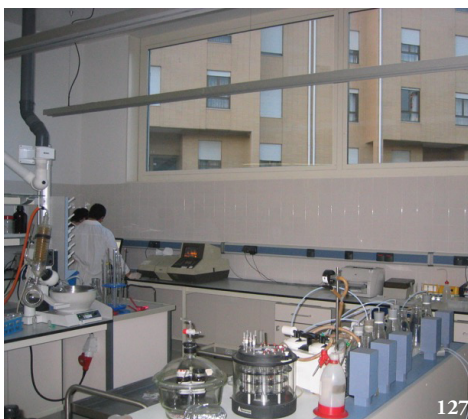
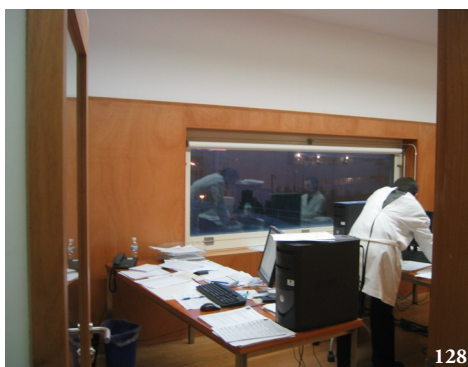
[Fig. 122], [Fig. 123] e [Fig. 124] Fotografias do exterior do IAREN.

Fonseca tira também partido do uso distinto de materialidades para diferenciar os espaços. Por um lado o betão procura alinhamentos e a sua superfície rígida adapta-se ao exterior. Por outro lado o azulejo devido a sua superfície lisa e limpa, assume um carácter de interior. Fonseca tira partido da qualidade e conforto emitido pela estereotomia deste material e usa-o ainda no exterior do edifício, mas recuado, como meio de preparar e receber os seus investigadores e os seus utilitários.

Uma outra particularidade do IAREN é sem dúvida a forma como Fonseca desenhou os vários acessos [Fig. 120], [Fig. 121], [Fig. 122] e [Fig. 123]. Apesar da entrada principal se marcar por uma pequena escada, todo o edifício é também acessível por rampas em vários pontos do edifício. Sobretudo, destaca-se uma grande rampa na parte nordeste da obra que liga o depósito à cota superior do território vizinho. Esta ligação não acontece por acaso, mas pela vontade e preocupação de estabelecer um contacto e percurso directo entre ambas as cotas que possibilitasse o atravessamento do instituto de investigação pelo público. Esta intervenção nasce com a intenção de sensibilizar os habitantes do bairro operário em redor para a investigação científica além da procura de um diálogo constante com a pré-existência, que mostra que Fonseca projecta o IAREN com grande preocupação urbana. Esta relação ainda é reforçada no modo como os próprios vãos se inserem no alçado e no modo como o alçado nordeste se eleva, encontrando-se à altura da rua de cota superior, permitindo assim à população do bairro espreitar as actividades no instituto. Apesar do projecto ser desenhado e pensado para permitir esta interacção directa entre os habitantes do bairro e o edifício de investigação, a rampa pública não obteve aprovação da câmara municipal, tendo sido posteriormente fechada, destinando-se hoje unicamente ao uso privado dos utentes do IAREN.

Apesar de procurar claramente relações íntimas com a sua envolvente, o IAREN possui também um carácter identitário próprio. Enquanto que o depósito se caracteriza pela sua forma pura e pelo seu volume maciço, o instituto ergue-se num paralelepípedo de betão maciço que, no entanto, é escavado e recortado, perdendo um pouco da sua rigidez e vencendo em contrapartida alguma dinâmica. Não aparenta existir uma regra fixa para o desenho dos vãos, contudo as aberturas surgem ponderadamente. Se no alçado sudoeste as janelas são pequenas, no alçado este tem grandes vãos que proporcionam o diálogo com o jardim existente. Esta estratégia de vão advém do programa do edifício e adapta as suas posições e dimensões de acordo às suas necessidades, acabando por fornecer leveza às paredes maciças de betão que o definem.

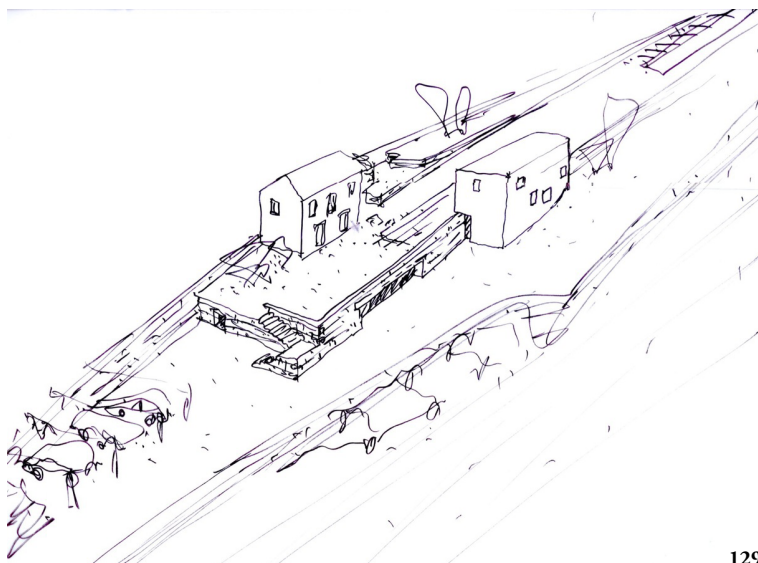
Por último, a entrada principal do instituto faz-se por sudoeste a partir de uma pequena escada. Do outro lado da entrada, far-se-ia a entrada principal para o auditório dentro do depósito, que ainda se encontra por construir. Fonseca tanto desenha com formas puras e linhas verticais, como faz uso de linhas orgânicas e ondulações para criar espacialidades. Denota-se sobretudo no instituto a utilização de linhas rectas e de uma organização ortogonal, enquanto que no auditório e no desenho da grande rampa no exterior, as linhas parecem libertar-se e mover-se por si só, criando espaços dinâmicos. O interior do edifício encontra-se organizado em dois pisos, situando-se no primeiro



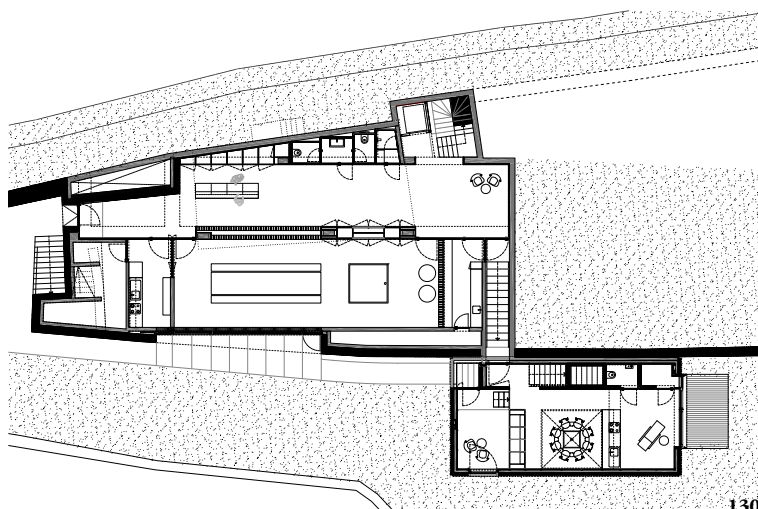
[Fig. 125], [Fig. 126], [Fig. 127] e [Fig. 128]
Fotografias dos laboratórios, corredores e escritórios
no interior do IAREN.

o hall, sanitários, auditórios e salas de laboratório. No piso superior situam-se essencialmente os laboratórios e salas de investigação, que por sua vez encontram-se acima da cota que faz ligação com o terreno vizinho do bairro. As salas e espaços desenham-se muito geométrica e ortogonalmente. O que sobressai no seu interior é a utilidade que faz de diferentes materiais para editar a atmosfera e espacialidade das salas [Fig. 125], [Fig. 126], [Fig. 127] e [Fig. 128]. No seu interior escolheu-se cuidadosamente materiais para as respectivas áreas de trabalho, como mármore para o pavimento do hall e corredores, madeira para as portas, paredes nas salas de trabalho e auditórios, e azulejo branco para as paredes dos laboratórios. O uso tão diferenciado de materiais denota a preocupação que houve para com as diferentes necessidades dos espaços e as diferentes actividades que se pretende executar neles. Além disso, o interior do IAREN relembra os materiais utilizados em vários edifícios desenhados por Álvaro Siza Vieira.

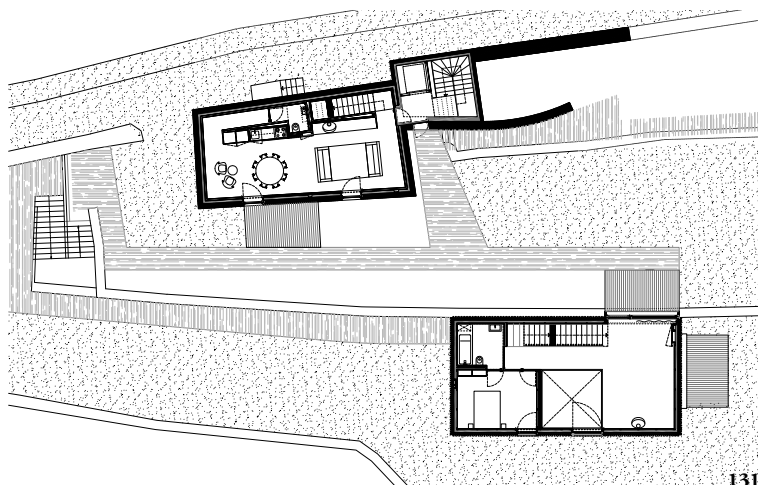
Após esta análise, a sensação que fica é que o IAREN é uma obra que tentou responder aos desafios e exigências colocados não só pelo programa e pela cliente, mas pela sua envolvente natural e construída. *“Every block of stone has a statue inside it and it is the task of the sculptor to discover it”* (Miguel Ângelo). Talvez se possa afirmar o mesmo da arquitectura: cada terreno terá uma intervenção ideal para aquele sítio e encontra-se nas mãos do arquitecto/a em descobrir a solução ideal para aquele espaço. Depois de reflectir sobre vários aspectos, resta concluir que desde o primeiro esboço até o revestimento dos azulejos nas paredes, cada gesto parece revelar os pensamentos e intenções desta arquitecta, preocupada em esculpir aquele lugar com determinadas condicionantes e proporcionar espaços que respondam com sensibilidade às necessidades colocadas.



129



130



131

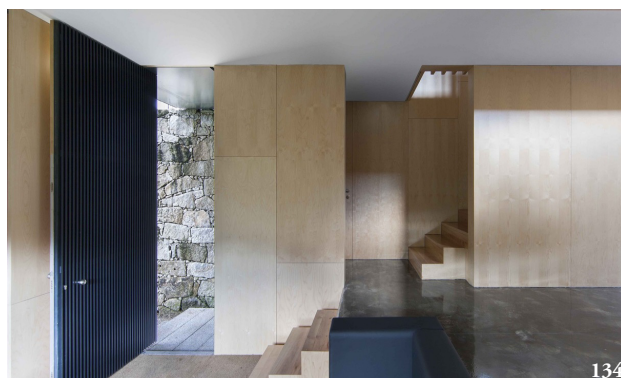
[Fig. 129] Esquisso do Agrotusimo em Melgaço. [Fig. 130] e [Fig. 131] Planta do rés-do-chão e do primeiro piso.

O Agroturismo em Melgaço [Fig. 129] localiza-se numa propriedade composta por um terreno de cultivo, vinha e pinhal e uma habitação em ruínas. A proposta para o local é de recuperação e de ampliação da habitação com o intuito de instalar um empreendimento de agroturismo, e ainda construir uma adega e uma área destinada à prova de vinhos. Dessa ampliação nasce um segundo volume idêntico ao existente e encostado ao muro de socalco abaixo. Enquanto que no primeiro volume a habitação em ruínas já existente recupera e mantém a textura de pedra granítica e o tipo de telha, o novo volume reveste-se por uma placagem de betão pré-fabricado. Em contraste com a austeridade do exterior, os interiores das duas casas revestem-se a madeira. Entre ambos os volumes gera-se uma zona verde, de lazer, que corresponde à cobertura vegetal da adega e prova de vinhos.

O aspecto mais interessante nesta obra talvez seja o percurso sinuoso que teve que percorrer para se tornar o actual edifício que vemos aqui nas fotografias. Este processo é particularmente cativante por dar a perceber as dificuldades e a flexibilidade desta arquitecta. O terreno comprado para a edificação do Agroturismo não só se caracteriza pela forte presença de vinhas, mas sobretudo pela topografia movimentada. Num dos lados do vale, o território marca-se pela existência de socalcos com muros de suporte de granito, que se repetem e descem até a linha de água. A outra encosta do vale é composta por construções recentes e algo descontextualizadas do local. Se por um lado a densa vegetação enriquece o território, por outro lado ela também provoca manchas de sombra que favorecem e acentuam a humidade já existente no local. Portanto a envolvente apesar de rica não proporciona condições ideais para a construção, colocando desde cedo dificuldades na intervenção.

As dificuldades não ficam por aí: o programa e respectivas áreas exigidas para a ampliação eram consideravelmente desproporcionais com a habitação pré-existente. A intervenção do agroturismo teria de englobar uma adega, bem como uma ampliação à casa pré-existente para acrescentar mais quartos, de modo a exercer simultaneamente a sua função como um pequeno hotel rural [Fig. 130] e [Fig. 131]. Esta desproporção foi resultado da aceitação pela ProDer de um estudo prévio elaborado antes da colaboração com os arquitectos Correia e Ragazzi e que além do mais, ainda afectou consideravelmente o orçamento do projecto. Independentemente disso, os arquitectos aceitaram o projecto e as dificuldades condicionantes que com ele vinham. Olhando para o Agroturismo não se sente de todo essa desproporção, porque parte do edifício se encontra estrategicamente semi-enterrado num dos socalcos do território, tornando-o imperceptível.

Deste modo, foi possível recriar o segundo volume idêntico à habitação existente, respeitando a sua escala e tradição. Entre os dois volumes gerou-se uma zona verde de lazer que corresponde à cobertura vegetal dos espaços comuns e por baixo da qual se encontra escondida a adega, apenas denunciada pelo grande vão aberto no muro de pedra e de onde se vislumbra a vinha e a linha de água existentes. Esta solução não só se revela eficiente na tentativa de distribuir o programa e a área do projecto, como também complementa e se adapta ao território marcado pelos socalcos existentes às vinhas e à linha de água.



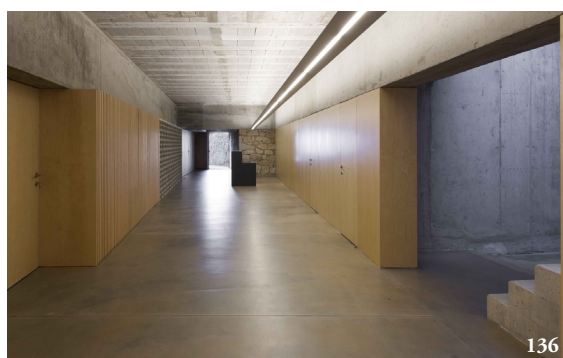
[Fig. 132], [Fig. 133], [Fig. 134] e [Fig. 135] Fotografias do exterior e do interior do Agroturismo em Melgaço.

A fotografia [Fig. 132] mostra a vista de quem vai na estrada principal e chega à quinta, em que é sobretudo visível a relação das duas casas na forma como se implantam nos taludes. Ambas as casas são acessíveis por uma cota mais alta e também por outro talude na cota mais baixa. O caminho de acesso principal possui um único piso, gerando na parte superior uma esplanada, que também serve de cobertura à adega de dois pisos. É ainda no mesmo espaço em que se situa a adega, que se efectua a entrada principal do edifício. O terreno não permite muita liberdade na definição da entrada, uma vez que existe apenas um único acesso possível, ou seja, teria que se fazer por aí a distribuição à adega e o funcionamento do hotel rural. Isto, por sua vez, influenciou também o posicionamento do novo edifício. Esse não só teria que se posicionar de modo a favorecer a organização interior e partilhar a mesma entrada, mas também não poderia situar-se demasiado próximo do edifício já existente. No final, ambos os volumes erguem-se e relacionam-se harmoniosamente com os socacos como se sempre tivessem pertencido às terras de Melgaço.

Importa destacar aqui também a materialidade estrategicamente utilizada em ambos os volumes. Se no volume recuperado, denominado como a Casa Clérigo, se mantém a pedra granítica e a telha cerâmica, o novo volume, a Casa das Vigotas, distingue-se pela materialidade contemporânea, que enriquece o diálogo e a harmonia do espaço, através de um revestimento de peças pré-fabricadas, reinventando-se a utilização dos esteios das vinhas [Fig. 133].

Na verdade, o desejo dos clientes era que este projecto fosse inspirado na Casa do Gerês de Correia e Ragazzi, contudo se por um lado o orçamento não permitia essa abordagem, por outro lado seria de questionar se essa atitude teria sido a adequada para o local. De facto, foi essa condicionante que levou os arquitectos a procurar mais exaustivamente por uma solução que acabou por ser, no fundo, o próprio terreno que lhes deu, como se vê na materialidade das vigotas escolhidas, em vez do betão como ocorre na Casa do Gerês. Apesar de todas as decisões serem inevitavelmente condicionadas pela questão de orçamento, não se sente de algum modo que os espaços tenham sofrido com isso. Pelo contrário, o aspecto às vezes despido dos espaços, harmoniza com o carácter do património. Correia e Ragazzi demonstram grande flexibilidade, ponderação e atenção ao detalhe.

Para a adega concebeu-se uma construção de pilar e viga à vista, que resulta num aspecto interior despido em que se veem as instalações eléctricas e o pavimento em betão. A nova casa fez-se também numa construção em pilar e viga, com lajes aligeiradas com vigotas. Já o interior de ambas as casas, forrado com o aconchego da madeira, contrasta com a dureza austera da pedra exterior tipicamente minhota [Fig. 134] e [Fig. 135]. A Casa Clérigo possui um desenho e linhas simples e em pedra, que contrabalança com o calor da madeira que confortavelmente aconchega o seu interior, e desenvolve-se em dois pisos. O piso térreo, contém uma kitchenette totalmente equipada ligada à zona de refeições e de estar. O segundo piso integra dois quartos, com casa-de-banho privativa. De estilo contemporâneo, a Casa das Vigotas, distribuída por três pisos, apela à ao sentido prático e ao conforto. O rés-do-chão é pensado para os momentos de convívio e de refeições. Alberga uma

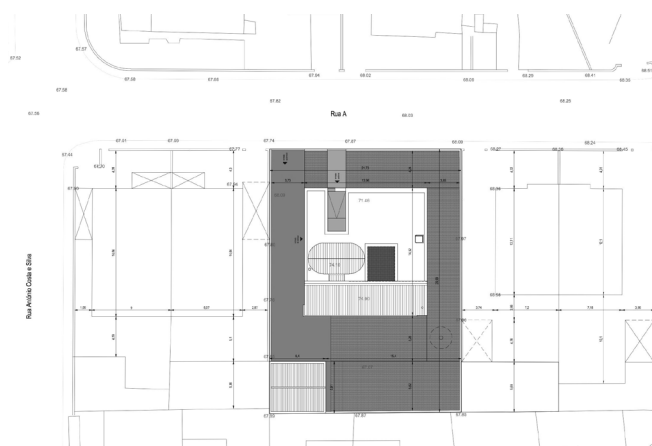


[Fig. 136], [Fig. 137], [Fig. 138] e [Fig. 139] Fotografias do interior do Agroturismo em Melgaço.

cozinha totalmente equipada e uma zona de refeições e de estar, em plano aberto. Porém, as escadas convidam a subir e a encontrar uma mezzanine, dedicada também à zona de estar. Ao lado está um quarto para descanso. No piso seguinte, existem dois quartos com o olhar para a paisagem, onde domina a vinha, o rio e se vislumbra a vizinha Espanha [Fig. 136], [Fig. 137], [Fig. 138] e [Fig. 139].

Por último, importa ainda falar na disposição dos vãos. Por parte do cliente houve ainda a vontade de possuir grandes vãos, contudo, o alçado mais comprido dessa casa, que corresponde também ao mesmo alçado maior da Casa do Padre, está voltada para o outro lado do vale marcado pelas construções descaracterizadas no território. Isso influenciou a disposição dos vãos da obra, optando por aberturas pontuais e controladas, mas com posicionamentos intencionais que direcionam o olhar do visitante para certos fragmentos dessa paisagem. No exterior os vãos aparentam ter sido colocados aleatoriamente, mas estão colocadas de maneira e a alturas que condicionam a forma como se percebe o exterior no interior, favorecendo e particularizando o enquadramento da paisagem. Do outro lado do alçado procurou-se novamente em relação com a casa antiga do padre, replicando apenas a pequena janela. Por último, os alçados do lado oposto da estrada principal de quem chega à quinta e que possui grande qualidade solar, privacidade e uma vista privilegiada para o território recebeu um tratamento de vão rasgado para tirar partido dessas condições. Denota-se uma preocupação à exposição solar e aberturas não só para direcionar o olhar do ocupante, mas também para ventilar e iluminar naturalmente os espaços.

Em suma, este projecto passa por dar nova vida a um espaço através da recuperação e ampliação do património já existente, de modo a adaptá-lo a um empreendimento de agroturismo, propondo uma melhor relação desde a entrada no terreno, com a vinha vizinha e o conjunto composto pelos dois volumes. Estes enquadram-se nos socacos existentes, que se pretendem valorizar e recuperar de acordo com as características originais.



140



141



142



143



144

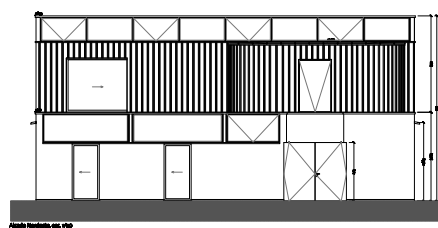
[Fig. 140] Planta de implantação da Casa da Maia. [Fig. 141], [Fig. 142], [Fig. 143] e [Fig. 144] Fotografias do exterior e de pormenores da Casa da Maia.

O terceiro projecto, desta vez de Raquel Barbosa e Vasco é a moradia unifamiliar na Maia [Fig. 140]. Localiza-se numa freguesia rural e numa rua marcada pela presença de inúmeras habitações familiares. Surgiu a proposta de construção de uma habitação familiar, que teria que responder às necessidades de vivência de um casal com duas filhas. Daí nasce um volume paralelepipedal de planta quadrangular que se divide em duas partes construtivas: um volume de dois pisos em betão armado, por um lado, e o volume com os quartos e a cozinha em alvenaria de tijolo com um sistema de pilar e viga de betão, por outro. Em contraste com a austeridade do exterior que se estende até às paredes interiores, o pavimento nos quartos e sala de estar revestem-se com madeira. Em volta do edifício gerem-se zonas verdes de lazer, sendo a sua cobertura ajardinada, debaixo da qual se localizam quartos e cozinha.

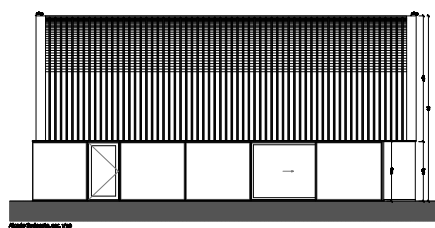
A rua, não propriamente larga, revestida em microcubo que nos leva até a Casa da Maia, desenha-se por uma densidade de unidades habitacionais individuais. Existe uma grande proximidade entre as casas vizinhas entre si e a rua que separa o terreno das casas do lado oposto. O lado virado para a rua orienta-se a sudoeste, e o lado mais recolhido do terreno, destinado possivelmente a áreas ajardinadas e a zonas de lazer vira-se a nordeste. O volume que surge para a habitação familiar, semelhante ao das casas vizinhas, procura um afastamento para com a rua e posiciona-se quase numa posição central dentro do terreno. Através dessa opção o edifício não só procura libertar-se da rua, mas gera ainda um intervalo entre ambos, onde possíveis espaços verdes se poderão estender e mesmo acentuar a privacidade do local, procurando o abrigo de árvores por exemplo.

A privacidade faz-se sentir como um das preocupações principais da Casa da Maia, o que se alcança não apenas pelo posicionamento, mas também através de outros aspectos, como a volumetria, os alçados e a sua materialidade. Do lado sudoeste, o volume ergue-se em dois pisos, libertando-se no piso superior das arestas do paralelepípedo para desenhar um quarto excepcional relativamente aos restantes quartos da casa. De um modo geral, a volumetria da casa dá uma sensação compacta e robusta, que ainda é apoiada numa planta quadrangular rigorosa e metricamente trabalhada. Esta rigidez é ainda acentuada pelo uso de duas partes construtivas distintas da casa: uma estrutura em betão armado e à vista e uma estrutura de tijolo e sistema de pilar e viga de betão rebocado com argamassas de cimento. Por último, os próprios vãos são estrategicamente posicionados para tirar partido da disposição solar, sem perder a sua intenção de privacidade.

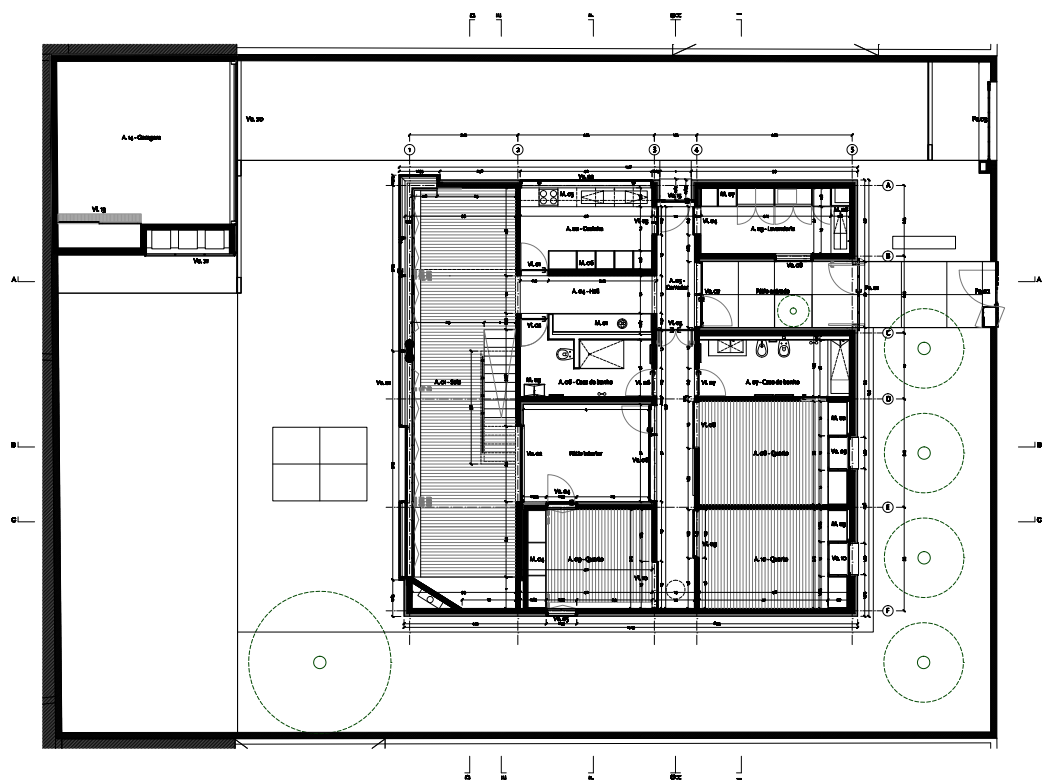
O alçado sudoeste, ou seja, o virado para a rua [Fig. 141], revela essa intenção de privacidade. De modo a não perder a grande qualidade solar vinda daquela orientação, os arquitectos não dispensaram aberturas, mas colocaram-nas a uma cota que não permitisse a interacção directa com pessoas externas à habitação. A altura em que os vãos se colocam não permite espreitar para o exterior, nem para o interior, contudo permitem que haja na mesma uma fonte directa de luz natural a iluminar dois dos quartos da casa. A relação entre o espaço ajardinado e quartos do lado sudoeste é também garantido através de janelas de correr de dimensão mais controlada.



145



146



147

[Fig. 145], [Fig. 146] e [Fig. 147] Alçados e planta rês-do-chão da Casa da Maia.

Os habitantes podem ainda manipular essa relação com o exterior e/ou fonte de luz através de estores, que fechados não interrompem o desenho geométrico dos quartos. Outro aspecto, que nos fornece dicas das intenções dos arquitectos, é o volume de dois pisos em que a aresta longitudinal exterior se transforma numa superfície cilíndrica e lisa que se abre num grande vão para a cobertura ajardinada do outro lado. Esta particularidade acentua esse movimento e procura a luz solar, ao mesmo tempo que pretende novamente potenciar a privacidade, visto que o grande vão se coloca no piso superior, recuado dos acontecimentos exteriores ao terreno. [Fig. 145] e [Fig. 146].

Os limites do terreno virados para a estrada estão demarcados por um muro branco e a entrada faz-se através de um portão, desenhado no mesmo alinhamento que a entrada principal do edifício. Essa entrada desenha-se primeiramente para um pátio de entrada que recebe e acolhe os habitantes ainda no exterior para o interior do volume. A temática da privacidade é levada ao extremo, uma vez que é possível fechar-se o próprio pátio exterior. A planta desenha-se segundo uma malha estrutural pormenorizada e o interior do edifício possui uma organização simples e clara, sem hierarquização de espaços que se sucedem entre si e [Fig. 147]. Ao entrar, o habitante depara-se com o hall que distribui para a cozinha, lavandaria, quarto de banho e sala de estar. Escondido por detrás de uma porta no hall de entrada, prolonga-se o corredor que distribui para três quartos, casas-de-banho e um pátio. Este pátio interior serve de fonte de luz não só ao corredor dos quartos, como também a um dos quartos de dormir e ainda à grande sala.

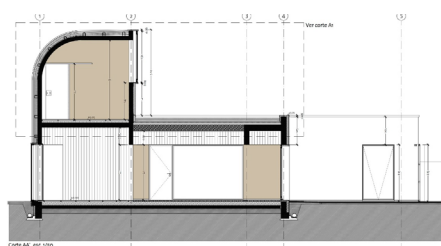
Ao contrário dos restantes espaços, a sala é o primeiro a receber um grande vão que se estende em todo o comprimento de um dos lados quadrangulares da planta, algo que não existe em mais nenhum espaço da casa. Apesar da grande abertura, esta vira-se para o lado oposto da rua, não fragilizando o carácter privado da casa. Apesar da sala estar virada a nordeste, possui uma grande fonte de luz e relação com o terreno e os seus espaços verdes. Este espaço caracteriza-se ainda por um pé-direito duplo e pela vivência de uma sala superior e inferior, ligados por uma escada de degraus em madeira [Fig. 148] e [Fig. 149]. Além da continuação da sala no piso superior, surge um volume que se liberta das linhas e forma do edificado principal para criar um quarto com casa-de-banho privativa, que poderá destinar-se a hóspedes ou escritório, por permitir uma área recolhida do resto



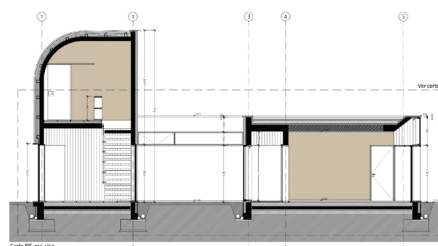
148



149



150



151

[Fig. 148], [Fig. 149], [Fig. 150] e [Fig. 151] Fotografias do interior da Casa da Maia.

da casa, [Fig. 150] e [Fig. 151]. A temática da privacidade estende-se por toda a casa, sendo que os vãos para o exterior são minuciosamente pensados, possibilitando sempre a abertura e relação com o exterior, bem como o total fechamento e refúgio para o interior. O uso de vãos altos nos quartos ou a entrada de luz zenital no fundo do corredor dos quartos, são exemplos dessa preocupação por parte dos arquitectos. Esta ideia é ainda apoiada pelo conceito “casa-pátio” igualmente explorado neste projecto. Numa tentativa de trazer mais luz natural para o interior da casa sem se ter de abrir vãos na fachada, o pátio nos quartos responde eficazmente a ambos os critérios colocados e ainda permite uma sequência e relacionamento entre os diferentes interiores. Em contraste com a austeridade do exterior que se estende até às paredes interiores, o pavimento nos quartos e sala de estar revestem-se com madeira que acaba por promover a sensação de conforto.

Finalmente, é ainda interessante referir que este projecto pertence à fase inicial do escritório de arquitectura, numa altura em que a equipa era composta por três elementos e o escritório era ainda denominado: A2 RV. Ou seja, trata-se de um projecto que ainda fazia parte do antigo grupo de trabalho, iniciado durante o curso de arquitectura. Talvez seja por esse motivo que nesta obra sobressaiam algumas temáticas tipicamente académicas e a obra reúna em si uma variedade de conceitos entre si combinados. Além disso, o projecto beneficiou da colaboração de clientes interessados e disponíveis para com as ideias de arquitectura modernistas, o que não só enriqueceu o processo de elaboração, bem como permitiu um resultado excepcional e particular da habitação unifamiliar.

Em suma, a Casa da Maia é um projecto que reúne em si um conjunto de ideias e referências específicas e pessoais por parte dos arquitectos em combinação com as vontades dos clientes. Como se percebe através da entrevista estas ideias e princípios são levados em consideração desde o início na elaboração dos projectos e são temáticas que se repetem e se adaptam aos projectos individualmente. Seja o modo como a temática de vão é cuidadosamente trabalhada, procurando talvez recriar um quadro de David Hopper, seja o modo como surge um pilar em forma de amendoim no centro do grande vão rasgado da sala que vai buscar inspiração nos maneirismos de Le Corbusier, esta casa além de tentar responder às necessidades habitacionais e problemáticas colocadas, surge, sobretudo, como uma personificação dos arquitectos, em que os pormenores reflectem as suas intenções e pensamentos e demonstram uma atenção e sensibilidade na criação de espacialidades.

CONSIDERAÇÕES

Neste quarto capítulo, correspondente ao capítulo da análise, começou-se por percorrer a biografia de três arquitectas Teresa Fonseca, Graça Correia e Raquel Barbosa, passou-se pelo método de desenho de projecto e, finalmente, chegou-se à esta parte, a obra construída, que foi o culminar da análise dos pontos anteriores. Após a recolha e exposição de informação dos três projectos e a sua respectiva interpretação e análise, pretende-se agora passar da reflexão particular para uma reflexão geral das três obras em simultâneo. Uma vez que se teve em atenção a vontade de cada arquitecta para escolher um projecto de preferência pessoal, é certo que existam algumas incongruências, sendo os edifícios escolhidos de tipologias, dimensões e propósitos distintos. Contudo, não se considerou que isso tenha sido um obstáculo para esta etapa, tornando esta fase do trabalho mais versátil e multifacetada.

O IAREN, o Agroturismo e a Casa da Maia são três projectos de tipologias diferentes, sendo as primeiras duas de carácter público, um instituto de água e um hotel rural, e a última de carácter privado, uma habitação unifamiliar. Deste modo, faz sentido que as três obras entre si tenham dimensionamentos e propósitos totalmente diferentes, que consequentemente tenham influenciado o processo de elaboração de cada projecto. Independentemente disso, após a extracção dos dados conferidos, das entrevistas, dos desenhos e das fotografias, percebe-se nos três casos a existência de uma ideia que deu definição e coerência ao processo de elaboração e execução da obra. Com base na anterior interpretação pessoal elaborada, entendi que as três obras tivessem temáticas perceptíveis a partir de diversos pormenores nas suas construções, sendo elas: o lugar no IAREN, a paisagem no Agroturismo e a privacidade na Casa da Maia.

Foram estas três conceitos – o lugar, a paisagem e a privacidade – que se destacaram como as temáticas principais e que actuaram como fio condutor que percorre e define as três obras. No IAREN o tratamento da relação com o depósito de água existente e o uso do azulejo azul claro brilhante são uma tradução clara da vontade de trazer a temática e o propósito do edifício, a análise da água, até o exterior da obra. Semelhante atitude se verifica no Agroturismo, em que são perfeitamente perceptíveis aspectos característicos do território e do objectivo do edifício, na própria volumetria e no revestimento de placagem de betão pré-fabricado, inspirando-se na plasticidade e textura das vigotas. Por último, a Casa da Maia, cujo objectivo principal seja o de habitar, explora, como se viu, em inúmeros aspectos a temática da privacidade máxima, jogando cuidadosamente com os vãos e materialidade do edificado. Os gestos destas arquitectas, de um modo geral são capazes de comunicar e transformar ideias em experiências vivenciais.

No fundo, os três projectos revelam possuir preocupações e estratégias de elaboração de projecto semelhantes, algo que já no capítulo “Uma Reflexão sobre o Método em Arquitectura: O Instrumento Desenho”, se deu a perceber e que é provável advir da partilha da mesma cultura formativa destas

arquitectas e nos mostra da qualidade das mesmas. Nos três casos denota-se uma predominância e gosto por geometrias puras. Se por um lado, no IAREN a planta quadrangular surge com base no diâmetro do desenho circunferencial do depósito de água, no Agroturismo a ampliação do mesmo parece ganhar sentido e organização no encontro com o segundo volume de dimensões geométricas regulares. Por último, na Casa da Maia, uma vez mais, aparece numa planta quadrangular que advém de uma malha estrutural pré-definida e ajustada pela escolha e utilização de um revestimento específico. Este gosto pela geometria estende-se até as volumetrias que procuram e encontram referências externas para a sua forma e materialidade, de acordo com os conceitos, percursos e aberturas. De um modo geral, sente-se um claro predomínio da procura de alinhamentos e geometrias relacionadas, tanto bidimensional como tridimensionalmente.

Apesar de se tratarem de edifícios de carácter e necessidades distintas, o betão surge em todos eles como um dos principais materiais. Como tal, é curioso ver este material actuar de formas e intuitos muito diversos, contudo funcionando de maneiras muito diversas e criativas. Como revestimento, por exemplo, o betão acaba por ter uma expressão dupla, no exterior de um modo austero e no interior de um modo mais plástico e acolhedor. Outra semelhança que se considerou pertinente, foi o uso e a combinação harmoniosa dos materiais, sendo que no IAREN, no Agroturismo e na Casa da Maia, o interior de todos os projectos é forrado pela madeira, transmitindo conforto, que contrasta com a dureza austera do betão referido.

Por fim, de um modo geral, percebe-se, sobretudo, que nas três obras existe um enorme cuidado na forma como todos os volumes surgem e se posicionam no espaço o que confere qualidades estéticas aos projectos. Desde a disposição solar até às referências externas ou internas, nenhum aspecto é deixado ao acaso. Talvez seja por isso, que em todos os casos de estudo se respira e se sinta uma atmosfera, que uma vez mais, vai buscar referências claras da formação característica da “Escola do Porto”. As três obras resultam num encontro cuidadosamente trabalhado da natureza e pré-existência com a imaginação humana, onde é possível rever-se os seus métodos materializados a actuar tridimensionalmente no espaço. Quer seja na implantação exacta do local e a relação esculpida com o seu exterior, quer no próprio interior através da abertura dos vãos, Fonseca, Correia e Barbosa assumem uma postura muito ponderada no modo como desenham as suas ideias no espaço.

“Construir é colaborar com a terra, é pôr numa paisagem uma marca humana que a modificará para sempre; é contribuir também para essa lenta transformação que é a vida das cidades. Quantos cuidados para encontrar a situação exacta de uma ponte ou de uma fonte, para dar a uma estrada na montanha a curva ao mesmo tempo mais económica e mais pura [...]” (Yourcenar 1981, sp.)

CAPÍTULO V | TRÊS ARQUITECTAS. TRÊS GERAÇÕES. UMA ESCOLA.

Neste capítulo são expostas e comparadas as conclusões retiradas do capítulo anterior visando, a partir da análise realizada anteriormente, identificar e comparar as principais transformações das architectas em estudo.

Como revemos no primeiro capítulo deste trabalho, o mundo da arquitectura é ainda um mundo que sofre de desigualdades e problemáticas de género que se mantêm vivos no século XXI tanto a nível internacional como nacional. Nesta parte interessa sobretudo focar no panorama nacional e no contexto particular que é o seio da «Escola do Porto», onde todas as arquitectas em estudo se inserem e tentam filtrar e identificar os aspectos que possam ter influenciado a carreira profissional em arquitectura de um modo positivo ou negativo. De forma semelhante à estrutura utilizada para expor e organizar os dados no terceiro capítulo, o presente capítulo segue a mesma ordem para facilitar a leitura e compreensão dos diferentes raciocínios. Deste modo, optou-se começar por reflectir sobre alguns aspectos do percurso curricular, metodológico e profissional de Teresa Fonseca, Graça Correia e Raquel Barbosa.

Relembrando os primeiros capítulos deste estudo, sabemos que alguns dos principais obstáculos nascem desde cedo e advêm da problemática da percepção social, que na maioria das vezes pouco ou nada têm a ver com a profissão em si, mas com ideias pré-definidas, baseados em estereótipos que embora vistos como ultrapassados, mas que ainda exercem efeitos no psíquico das pessoas. Veja-se que e desde logo a mera identificação de arquitectura como uma profissão essencialmente masculina funciona como um estigma psicológico que tem efeitos tão nefastos como qualquer obstáculo físico. Afigura-se desde logo que serão ainda precisas muitas mudanças nos estereótipos socioculturais de forma a fomentar a participação activa das mulheres nesta área. Abolir o estereótipo, significa alargar os horizontes e criar oportunidades para gerações futuras livres de condicionantes totalmente irrelevantes para as áreas afectadas em si. Tentou-se perceber se estas problemáticas se impuseram nos casos de estudo em questão, e se sim, de que modo, por que razão e que efeitos produziram ou como foram ultrapassadas.

Para tal, recuamos até à infância e contexto familiar destas arquitectas que fornecem os primeiros indícios sobre esta problemática. Começando pela primeira geração em estudo, como vimos, as Belas-Artes eram consideradas um ambiente indecente e até perigoso para uma jovem, devido os ideais pré-concebidos e à liberdade “ousada” que isso implicava, e que ia totalmente contra os ideais implementados pela sociedade na altura relativamente ao comportamento que se esperava da parte de uma senhora. Além disso, ingressar no ensino superior implicava na maioria das vezes, sobretudo para aqueles que habitavam em cidades pequenas ou até aldeias, deixar a família, o lar seguro – a casa – para trás. Claro que para as mulheres isto possuía ainda mais peso na decisão, devido a toda a associação da mulher com a casa, que se abordou no primeiro capítulo do trabalho.

Ou seja, além das universidades serem na maioria das vezes longe das suas residências e círculo familiar, a estudante teria ainda de viver numa cidade desconhecida, onde estaria rodeada, na faculdade e em sítios que frequentasse, por pessoas de ambos os géneros, o que há nesse período era igualmente considerado inadequado para uma jovem solteira. Quando a possibilidade de sair de casa era ponderada, era, por norma, associada a outros parentes que poderiam, na cidade de

destino, oferecer um ambiente familiar à mulher visando esta solução limitar a sua liberdade. De facto, recuando até à sociedade oitocentista constata-se que não existiam senão duas posições para a mulher, sem zonas de cinzento. Ou ser uma esposa e mãe dedicada e de uma moralidade adquirida como “inquestionável”, ou ser uma mulher solteira, remediada e dedicada aos seus familiares ou ser uma mulher de, passo a expressão, “reputação questionável”. Note-se que esta lógica prosseguiu em Portugal durante todo o Estado Novo que instaura o ideal da mulher como “fada do lar”, que legalmente proíbe as mulheres de saírem do país sem possuírem uma autorização do marido ou que proíbe o casamento de mulheres com determinadas profissões como das professoras primárias ou enfermeiras que deviam se dedicar inteiramente à profissão. É esta a mentalidade que rodeia a geração das jovens, entre as quais Teresa Fonseca nos anos 50 e 60. Os preconceitos sociais e expectativas de determinado comportamento da mulher estavam longe de ultrapassados, o que é comprovado pela reacção de pessoas próximas da família que desaconselhavam a escolha de um curso como Arquitectura, associado às Belas-Artes e por norma a uma profissão «masculina» justamente porque esse percurso formativo a colocaria exposta aos perigos de um “excessivo” contacto com o outro género e por receio de ser impossível singrar profissionalmente numa profissão dominada pelos homens. Excepcional e visionário, de facto, o apoio da mãe, ela própria emancipada para a sua época.

Na geração seguinte de Graça Correia não se sentem presentes do mesmo modo as questões colocadas acima. O pai de Correia demonstra uma clara preferência para a filha ingressar em áreas como Economia ou Engenharia Mecânica, cursos que, tal como Arquitectura, eram considerados como destinadas aos homens. A questão que se coloca já não é tanto de género, mas aproxima-se curiosamente em ir de encontro àquilo que concretiza vocacionalmente a pessoa ou esta ser bem-sucedida profissionalmente. Independentemente da vontade do pai, Correia opta pelo curso de Arquitectura. Ainda assim, o preconceito manteve-se presente num plano secundário, tendo sido impedido à mãe de Correia a ingressão no curso superior de Artes pelo seu avô precisamente pelos motivos acima referidos. Isto certamente não passou despercebido a Correia, até porque o gosto e jeito pelo grafismo foi motivo para a mãe acompanhar e auxiliar a filha em alguns trabalhos académicos. Certamente que a impossibilidade de possuir livre-arbítrio numa decisão tão importante como a carreira profissional, afectou o ambiente familiar de Correia de modo a querer vir a possibilitar às filhas um futuro sem limitações.

Na terceira e última geração em análise, os pais e família de Raquel Barbosa apoiam na totalidade a decisão da filha em seguir por Arquitectura. É de destacar nos três casos o apoio materno que, principalmente no caso de Teresa Fonseca e Graça Correia, terá evitado os efeitos da preponderante autoridade masculina. Outro ponto interessante foi a aptidão das mães para as artes visuais que acentuou ou originou o interesse das filhas pelo desenho. Outro ponto em comum das três é a sua vocação e vontade de ingressar numa área considerada masculina.

Assiste-se, portanto a uma evolução contínua, de geração em geração, no seio das famílias que cada vez menos colocam entraves baseados em preconceitos de género.

Outra questão que se coloca é o ambiente académico por estas architectas experienciado, uma vez ingressadas no curso escolhido. Começou-se por tentar perceber de que modo era o ambiente arquitectónico vivido, que está na origem da cultura arquitectónica das três arquitetas e verificou-se que o ambiente vivido na ESBAP sempre foi algo particular, porque funcionavam vários cursos em simultâneo: Pintura, Escultura, Design e Arquitectura. Áreas que, apesar de diferentes, se encontram profundamente relacionadas umas com as outras. O curso de Arquitectura beneficiava da relação cultural e social de estudantes e professores de diferentes áreas, permitindo um maior raio de experimentação e desenvolvimento. Mesmo o espaço, onde eram dadas as aulas, era partilhado pelos estudantes dos vários cursos que promovia a interacção e discussão dos trabalhos. Existia assim um maior intercâmbio de impressões e uma maior familiaridade devido à proximidade existente, algo que na transição para a FAUP se perdeu na segunda e terceiras gerações. Importa ainda perceber da evolução da presença feminina no curso. Para tal, relembremos os Gráficos de Estudantes Inscritos por Género na Curso de Arquitectura na ESBAP e na FAUP apresentados no primeiro capítulo, onde visualizamos os números concretos referentes às três gerações em estudo. Interessa verificar se a evolução numa maior liberdade de escolha do curso que vimos atrás se reflecte nestes outros dados.

No ano lectivo 1970/71, que corresponde à geração da jovem Teresa Fonseca, encontram-se um total de 213 alunos inscritos no Curso de Arquitectura na ESBAP, dos quais 155 são estudantes masculinos e 58 são estudantes femininos. Durante o período de estudos de Teresa Fonseca vai-se verificar um crescimento gradual da inscrição de alunos até o seu quarto ano de curso, chegando a um total de 248 inscrições, pertencendo 172 ao género masculino e 76 ao género feminino. Os últimos dois anos de curso destacam-se por algumas tribulações como o acontecimento do 25 de Abril que certamente terá exercido influência nas inscrições. No ano lectivo 1974/75, as inscrições parecem sofrer um pequeno decréscimo, voltando a recair para o número total de 213 inscritos, sendo 151 deles rapazes e 62 raparigas. O último ano de curso de Fonseca destaca-se neste aspecto por grande e repentino crescimento de 213 para 288 alunos inscritos. No entanto este aumento deve-se sobretudo às inscrições masculinas, passando de 151 rapazes inscritos para 213. Ao longo do curso, o número de mulheres inscritas é uma minoria que varia entre os 26% a 30% das inscrições totais, ou seja, pouco mais de um quarto dos alunos a frequentar o curso de Arquitectura são do género feminino. [Fig. 52].

Do mesmo modo, tentou-se enquadrar o período de estudos de Graça Correia, que corresponde à segunda geração, nesse âmbito, sendo unicamente possível obter dados precisos do primeiro ano até ao terceiro ano de curso. Ainda assim é possível verificar já uma diferença considerável no que se refere ao número total de alunos inscritos. No primeiro ano de curso de Correia, o ano lectivo 1983/84 encontram-se um total de 362 alunos a frequentar o curso de Arquitectura. Destes 362 alunos, 271 pertencem ao género masculino e 91 ao género feminino. Em comparação com os números do período de Fonseca denota-se que o aumento considerável deve-se uma vez mais ao crescente número de alunos masculinos no curso, passando do ano lectivo 70/71 quase para o

dobro em 1983/84. Já os valores de mulheres inscritas não aparentam diferenças numéricas tão acentuadas, mantendo um crescimento gradual. Após o ano lectivo 1983/84 o número de inscrições volta a decrescer, atingindo em 1985/86 um valor de 195 total de alunos, 144 rapazes e 51 raparigas inscritas. Durante os três anos na ESBAP, Correia faz parte das 25% a 30% das mulheres inscritas no curso de Arquitectura. Estes números revelam que a proporção de estudantes femininas se manteve igual ao período anterior apesar do crescimento significativo de estudantes, mulheres e homens, em Arquitectura. [Fig. 53].

A ausência de dados relativos aos anos lectivos 1986/87 é lamentável, uma vez que vai dar-se durante esse período de tempo um crescimento exponencial de alunos a candidatar-se à faculdade. Comparando o último registo de 1985/86 na ESBAP com o primeiro registo de 1990/91 na FAUP verifica-se uma diferença considerável de valores, passando de 195 para 677 alunos inscritos o que não será alheio às novas, mais espaçosas instalações e do curso passar a ser universitário. É nestes anos que o número de mulheres inscritas no curso de Arquitectura no Porto se começa a aproximar do número de homens inscritos. No ano de ingresso de 1997/98, a geração de Raquel Barbosa, o número total de alunos inscritos é de 797 valor muito superior do primeiro ano de Fonseca (213) ou de Correia (362). [Fig. 54]. Ao contrário dos dois casos anteriores, a diferença entre inscrições masculinas e femininas já vai ser muito pequena no período de estudo de Barbosa, sendo 45% as inscrições femininas. O número de inscrições vai continuar a aumentar e principalmente devido às mulheres. No quarto ano de curso de Barbosa, 2000/01, o registo de inscrições femininas ultrapassa as inscrições do género oposto, encontrando-se os valores pela primeira vez equilibrados com 477 alunos masculinos e 489 alunas femininas inscritos. O número total de estudantes ao longo do curso vai continuar a sofrer um aumento gradual, sendo, mais uma vez, sobretudo devido às inscrições femininas. De facto, a partir do ano 2000/01 o número de mulheres inscritas vai manter-se superior até ao presente ano. Durante todo o período de estudo de Raquel Barbosa as inscrições femininas vão variar entre os 45% até os 53%, ou seja, os valores encontram-se próximos e relativamente equilibrados. Portanto, só a partir do ano 2009/10 é que os valores de estudantes femininas a frequentar o curso começam a ultrapassar os valores de estudantes masculinos, constituindo, no ano 2015/16, 56% dos inscritos. Portanto, continua a haver uma evolução contínua, de geração em geração, possibilitado através da liberdade de escolha de curso de Arquitectura.

Se na experiência educacional ao longo das três gerações os valores numéricos têm vindo a equilibrar-se, na experiência profissional as coisas já não são tão uniformes. Nos três casos de estudo as architectas iniciam-se no trabalho ainda enquanto estudantes, em escritórios de arquitectura, começando desde cedo a ganhar experiência profissional. Contudo, se por um lado, o trabalho de estágio em escritórios de professores/arquitectos era uma coisa inicialmente comum e que se reflecte nas gerações de Fonseca e Correia, as gerações que se seguiram já não vivenciaram o ensino superior do mesmo modo. Após a finalização do curso, todas iniciam de seguida a sua carreira profissional. De facto, a análise quantitativa para o campo profissional em Portugal elaborada a partir dos números fornecidos

da AO Norte e Sul, revela resultados semelhantes aos da análise quantitativa académica: aqui o número entre arquitectos e arquitectas tende a equilibrar-se com o avançar dos anos, chegando mesmo o número de arquitectas no sul do país a ultrapassar os arquitectos consideravelmente. Porém, se de facto existem mais mulheres a praticarem a profissão, porque é que não se ouve a falar delas? Se os escritórios de arquitectura se encontram preenchidos por arquitectas, porque é que a sua representação continua diminuta?

Talvez para tentar perceber melhor isto, seja preciso aprofundar a questão considerando outros factores que nos possam ajudar a completar o panorama em que estas questões se levantam. Inevitavelmente, um assunto impossível de se ignorar na carreira profissional da mulher e que certamente não coloca apenas um problema nesta área profissional, é a maternidade. A verdade é que isto ainda representa um desafio para a igualdade de direitos entre géneros. No seio familiar a falta de igualdade na atribuição de tarefas entre membros do casal e das responsabilidades parentais que acabam por recair sobre a mulher por mera tradição é uma realidade que parece mais difícil de mudar do que o acesso ao ensino e à carreira profissional. É inegável que enquanto mulheres, as mães acabam por deixar a carreira profissional ser afectada, não só por questões óbvias como as condições biológicas, mas sobretudo pelo apoio fornecido por parte dos escritórios e do estado, e pela assunção de que seja responsabilidade e direito – no caso das licenças - da mulher ficar em casa e cuidar dos filhos. O problema já não parece consistir na credibilidade das capacidades da mulher, mas existem obstáculos criados por estes estigmas que influenciam a sua carreira, começando no orçamento e estendendo-se ao direito de alcançar sucesso profissional e ter uma família em simultâneo porque esta tende a ficar a seu cargo por indisponibilidade do cônjuge em assumir essas tarefas e responsabilidades. Trata-se assim de um problema que não só limita a carreira da mulher, mas também limita a convivência familiar do homem e ambos os géneros são afectados por preconceitos sociais e profissionais.

Voltando novamente para as três gerações em estudo, constata-se que nenhuma das arquitectas perdeu a oportunidade de criar a sua própria família, tendo tido todas elas curiosamente dois filhos, mantendo, em simultâneo, a actividade profissional. Mas é com certeza uma tarefa difícil de equilíbrio e combinação de trabalhos numa área como arquitetura, pela sua exigência de tempo e dedicação. Do contacto com as três participantes neste estudo foi muito claro verificar que estas se encontravam cansadas e assoberbadas de afazeres entre trabalho e família, sendo-lhes muito difícil agendar mais o que quer que fosse. Nos casos de estudo verifica-se que todas as arquitectas casaram com arquitectos que conheceram durante o período formativo. Este facto é curioso porque mostra uma tentativa de diminuir de algum modo este problema de articulação família-profissão. De facto, nos casos de estudo, foi inevitável não reparar que das três arquitectas, apenas Teresa Fonseca trabalhou autonomamente. Graça Correia e Raquel Barbosa, criaram parcerias com os seus maridos. A existência predominante de escritórios de arquitectura entre casais é como se viu no segundo capítulo deste trabalho, algo comum. Outro fenómeno comum e igualmente importante de se incluir nesta reflexão é o trabalho de colaboração entre arquitectos e de como as arquitetas

fazem predominantemente trabalhos em colaboração com homens. A arquitectura é, sem dúvida, uma área que requer o trabalho em equipa, contudo não são raras as vezes em que as mulheres são negligenciadas e até omitidas relativamente aos seus contributos arquitectónicos, recebendo os seus parceiros masculinos todos os méritos. *“It is harder for a woman to get equal credit for her work in a husband-and-wife team,”* diz Höweler (cit. in Pogrebin 2016). *“Ofentimes people just assume — particularly in academia — that the male partner runs the office while the female partner teaches.”*

Não é preciso ir-se muito longe para encontrar exemplos disso, sendo o caso mais polémico e internacional talvez o de Denise Scott Brown, a quem foi renunciado o prémio Pritzker em 1991, apesar do escritório de arquitectura funcionar claramente sob o nome de ambos, Scott Brown e Venturi. Já Kazuyo Sejima foi premiada com o Prémio Pritzker em 2010 em conjunto com o seu colaborador Ryue Nishizawa. Mesmo a nível nacional é possível questionar-se sobre esta situação, olhando para o exemplo de Maria José Estanco que como arquitecta pioneira portuguesa em Lisboa viu ser-lhe retirada a possibilidade de exercer a profissão. Só as relações privilegiadas de Maria José Marques da Silva com o seu pai arquitecto e mais tarde com o seu marido, igualmente arquitecto, lhe abriram as portas para o mundo da prática da arquitectura, ainda desconfiado do contributo da mulher. Sem esta proximidade de personalidades masculinas ligadas à Arquitectura, o destino de Maria José não teria sido muito diferente do de Estanco.

Como vimos no capítulo “O que Dizem os Números na Experiência Educacional e Profissional” não é raro esta parceria entre marido e mulher na arquitectura. Aliás, Fonseca, Correia e Barbosa casaram igualmente com pessoas que partilham a profissão, o que é claramente um indício desta realidade que permite às arquitectas tirar partido de oportunidades de trabalho que sem um colaborador masculino lhes seriam negadas. Note-se que dos três casos de estudo, Fonseca é a única que manteve o seu próprio escritório, algo que também poderá ter sido inspirado pela época revolucionária do 25 de Abril que viveu. Seria de esperar que ao longo das gerações o surgimento de escritórios liderados por arquitectas estaria para aumentar. Mas os dados analisados mostram uma involução a este respeito. Actualmente as arquitectas portuguesas a ter o seu próprio escritório são ainda um número minoritário.

Além disto, pode-se ainda retirar da análise elaborada que por norma não existe uma atribuição particular de tarefas nestas parcerias existentes entre marido e mulher. Ambos os elementos da equipa estão envolvidos activamente na concepção e no desenvolvimento projectual. Contudo, com base nas entrevistas e conversas realizadas, arriscaria mesmo em afirmar que tanto Correia como Barbosa assumem considerável e fundamental papel no processo de elaboração dos projectos nos seus escritórios. Conclui-se que este fenómeno advenha não da falta de capacidades como profissionais, mas sim corresponde a uma estratégia para ultrapassar as barreiras que afectariam a carreira destas mulheres por preconceitos de género. Trata-se de uma forma de tentar adquirir ou garantir o mesmo estatuto dos arquitectos homens no quotidiano do trabalho.

Mas então será que estas architectas sofreram objectivamente de discriminações laborais? A mais desprotegida dos casos em estudo é aquela que trabalhou sozinha. E é dela que se encontrou a seguinte afirmação claríssima:

“Eu perco os concursos, porque não tenho hipótese de os ganhar, nunca, e nunca mais vou a nenhum concurso [...] Mesmo quando estou para ganhar ou invertem classificações ou anulam os concursos. As mulheres têm muita dificuldade neste momento. A primeira vez em que fui júri, num concurso de arquitectura, como representante da Ordem dos Arquitectos, quando se abriu o envelope e a vencedora era uma architecta – pois houve logo como anular esse concurso. É interessante, mas nunca esqueço isso. Talvez só certas architectas é que devem poder ganhar concursos?” (Teresa Fonseca cit. in Lopes 2016: p. 102).

Ou seja, de qualquer dos modos o campo de trabalho é ingrato para as mulheres e torna-se perfeitamente compreensível que entre ambas as opções seja preferível trabalhar em equipa. Além do mais, isto surge como uma possível explicação da visibilidade diminuta da mulher architecta na intervenção da cidade não só através de obras de maior dimensão, como numa esfera internacional e premiada do mundo da arquitectura. De facto, a participação em concursos numa profissão como a arquitectura não só é usual como necessária para participar activamente na cidade, para explorar diferentes tipologias, bem como expandir a sua obra nacional ou internacionalmente. De um modo geral, esta participação em concursos por si só já constitui esforço e tempo não renumerados e que muitas vezes têm que ser elaborados em paralelo do trabalho usual do escritório.

Por norma, é também através desses concursos públicos que os arquitectos vêm a sua melhor oportunidade em elaborar obras públicas de maior dimensão e presença nas cidades e assim adquirir para si próprios notoriedade. Portanto, além de por si só os concursos representarem uma realidade complicada nesta área de trabalho, a probabilidade de vencer já ser reduzida devido ao elevado número de competição existente, subsiste ainda uma desvantagem para os candidatos de género feminino, ou que, pelo menos, não tenham uma parceria com um elemento masculino. Um olhar pelos portfólios das architectas desta investigação indicam que todas elas possuem obras por norma fora do centro da cidade do Porto, bem como serem na grande maioria das vezes projectos de carácter habitacional, reabilitações e remodelações de pequenas dimensões, salvaguardando alguma excepção. No portfólio de obras de Teresa Fonseca é curioso verificar que esta architecta possui de facto algumas obras de maior dimensão, como habitações plurifamiliares em Matosinhos ou o próprio IAREN, algo que não acontece com as outras architectas. O que mais uma vez mostra que existe uma involução na paridade entre géneros no exercício da profissão. Talvez isso possa advir da diferença geracional existente, tendo sido a época de Teresa Fonseca marcada pelo espírito revolucionário do 25 de Abril e

por uma época de empreendedorismo nacional na área da construção. É interessante reparar também no surgimento da clientela feminina, o que foi visível na encomenda da obra do IAREN.

Já Graça Correia possui em grande parte obra do tipo habitacional unifamiliar, sendo as excepções a Escola de Hotelaria de Portalegre, o Auditório Audiovisual em colaboração com Eduardo Souto de Moura, o Externato São João de Brito em colaboração com Joaquim Teixeira e o Agroturismo em Melgaço em colaboração com o seu marido Roberto Ragazzi. Finalmente, o portfólio de Raquel Barbosa, aquela que deveria possuir mais oportunidades caso a discriminação se estivesse a dissipar revela quase na totalidade a elaboração de edifícios de habitação unifamiliar, de remodelações de interiores e do design de móveis. O que seria de esperar é que da primeira até à última geração dar-se-ia um aumento na participação de obras arquitectónicas maiores e/ou públicas, contudo, precisamente o contrário verifica-se acontecer, mesmo considerando as crises económicas que periodicamente vão afectando a profissão. Porém, independentemente dessa realidade, tanto Fonseca como Correia não possuem um elevado número de obras públicas e nenhuma das três ostenta ter vencido qualquer concurso público.

Assim, quando Höweler (cit. in Pogrebin 2016) afirma „[...] *people just assume – particularly in academia – that the male partner runs the office while the female partner teaches.*” não seja apenas uma assunção das pessoas, mas uma realidade que se traduz em factos. Uma vez que na profissão seja mais difícil emancipar-se, o ensino providencia maior estabilidade de carreira pelo que é particularmente apetecível para as arquitectas. De facto, tanto Fonseca como Correia procuraram o trabalho académico e ligação com instituições de ensino superior.

Como vimos na análise aos desenhos das três gerações, as três arquitectas vêm-se como herdeiras da Escola do Porto e, de facto, comungam da mesma intensa prática de desenho à mão levantada apreendida e treinada na escola de arquitectura do Porto e fazem-no com grande eficiência, facilidade e naturalidade como uma forma de desenvolver raciocínios visuais na resolução de problemas projectuais diversos ou de responder a necessidades de visualização de determinados cenários. Todas atribuem a mesma grande importância a este método de visualização e exploração espacial adquirida na Escola de Arquitectura do Porto, hoje FAUP. No caso de Teresa Fonseca e Graça Correia essa prática estende-se à sua atividade docente na mesma escola. Não obstante nunca são referenciadas quando se fala da arquitectura da “escola do Porto”. Excepção feita a Lacerda Lopes que trata a arquitecta Teresa Fonseca como tal. (Lopes 2016)

CAPÍTULO VI | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo é feita uma síntese acerca do trabalho de investigação realizado, reflectindo acerca dos resultados obtidos pelo mesmo. Como se trata de algo experimental, são também ponderados os pontos fortes e os pontos fracos do método instaurado.

“As nossas raízes culturais são transportadas para uma educação de arquitectura” (Teresa Fonseca cit. in Lopes 2016 p. 59)

Cada vez mais mulheres estudam arquitectura, de facto, hoje em dia, mais de cinquenta por cento dos estudantes dessa área são mulheres, um fenómeno não só visível em Portugal, mas em diversos países da Europa. Independentemente disso, em posições mais elevadas as arquitectas continuam a ser mais difíceis de encontrar. Com base nos capítulos anteriores percebe-se que isso advém de uma falta de representação da mulher em posições superiores em que elas trabalham maioritariamente em segundo plano. Isto também significa que um número elevado de estudantes femininas se mantém ausente do mercado de trabalho, perdendo-se numerosos trabalhadores qualificados. Certamente que não lhes falta em vontade ou em talento para fazer carreira; as razões desta realidade escondem-se ainda por trás de motivos históricos e sociais e mantém-se portanto a discriminação de género ao nível das oportunidades.

Como vimos, a primeira mulher a estudar arquitectura em Portugal só pôde fazê-lo em 1937, portanto é preciso relembra que nem há 100 anos que existem arquitectas portuguesas. Além disto, permanecem ainda várias outras razões que não lhes facilitam a profissão nesta área. Uma delas, sem dúvida, a sobrecarga familiar. O curso exige dedicação e por si só é duradouro, a profissão é ainda mais exigente, possuindo pouca rotina e pouca flexibilidade para o trabalho a tempo parcial, sobretudo, no próprio escritório. Horas de trabalho a mais fazem parte do dia-a-dia, algo que igualmente não facilita a articulação com as excessivas tarefas familiares. Talvez seja essa uma das razões que torna tão comum as arquitectas procurarem criar um escritório com o seu parceiro de vida. Uma forma que encontram para conciliar vida e trabalho. Os media também possuem um papel relevante nisto; não é raro ver uma equipa de arquitectos, constituindo um ou mais elementos de ambos os géneros, reduzidos a um único representante principal masculino. Os concursos públicos continuam a constituir a maior oportunidade em poderem ter obra pública, algo que, como vimos, igualmente continua a ser um caminho pleno de obstáculos. Em 1983 Zaha Hadid causou repercussão internacional com o seu projecto visionário “The Peak Leisure Club” em Hong-Kong, abrindo este caminho e desde então várias mulheres já foram capazes de vencer concursos como Gesine Weinmiller, Ursula Wilms e Gabriele Gloeckner, mas estamos ainda longe de um estatuto de igualdade para com os seus colegas masculinos.

Foi assim explorada nesta dissertação uma possível aproximação à questão lançada com base nesta problemática e que se formulou do seguinte modo: **De que forma se manifestou e que contornos vem assumindo a actividade feminina na arquitectura e em particular no seio da «Escola do Porto»?**

Em 1992 a arquitectura portuguesa foi reconhecida internacionalmente com a premiação do prémio Pritzker ao arquitecto Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, 1933) e o mesmo em 2011 a Eduardo Souto de Moura (Porto, 1952). Ambos partilham o mesmo fundo académico e podem ser tidos como os principais representantes da denominada “Escola do Porto”. Desde então vários outros arquitectos têm sido destacados como arquitectos relevantes para a constituição desta “Escola” ou forma de fazer arquitectura. Nesse grupo não se fala das arquitectas. A contribuição deste trabalho é também a de incluir, e como tal contribuir para um pano de fundo da “Escola do Porto”, os contributos de uma pequena amostra de arquitectas portuguesas que fazem parte e vêm contribuindo para esta forma de arquitectura.

De facto, verifica-se que não é que estes contributos não existam, mas a verdade é que, existe, sobretudo, uma tendência em serem ignorados por discriminação de género. Os autores e as investigações citadas no primeiro capítulo da tese mostraram que é um conjunto variado de factores que continuam a provocar a confrontação de certos estereótipos que parecem inibir e travar o trabalho das mulheres e por essa razão específica, é necessário alargar os horizontes e olharmos estes percursos que deixam as suas marcas silenciosamente, simplesmente porque poucos perguntam por elas.

Ao lançar a questão deste estudo pretendeu-se ainda trazer novos dados que permitissem lançar alguma clareza sobre os trajectos vividos pelas arquitectas do Porto, num quadro comum, geográfico, social e formativo, malgrado as variações das metodologias projectuais no ensino e outras variações do meio em cada uma das três gerações que elegi para análise, tendo em conta que os ideais implementados pela escola se referem fortemente à sensibilidade na intervenção do lugar e especialmente no desenho como ferramenta de projecto.

Com isto, pretendeu-se colaborar para um renovado ponto de vista da História do panorama nacional da arquitectura que se verá enriquecido com os desenhos, projectos e obras destas arquitectas portuguesas, como exemplos da sua crescente e qualificada presença neste campo. Talvez a presente dissertação ajude assim um pouco à discussão do tema no território nacional, e crie mais abertura e à vontade com a própria temática que ainda parece sofrer de um modo global de alguma espécie de estigma.

Olhando para os desenhos e projectos de Fonseca, Correia e Barbosa constata-se que, de facto, as três possuem uma forte sensibilidade na intervenção do lugar e especialmente no desenho como instrumento de projecto. Acima de tudo, existe no discurso de cada uma delas uma consciência fortemente marcada pela responsabilidade da sua profissão e que se traduz em cada gesto materializado dos seus edifícios. A pergunta por um estilo feminino ou masculino é ainda um campo

aberto sem resposta, e talvez até seja algo que não possa ser definido por género. O que existe é arquitectura ou a destruição do espaço existente e isto é algo que depende das pessoas que o fazem e das suas capacidades. De modo a tirar o máximo partido das qualidades do espaço, do local, do cliente, da sociedade e do próprio arquitecto requer-se diálogo, comunicação e compreensão entre todas as partes, sem discriminação de géneros ou outras formas. As suas preocupações, obras e desenhos poderão de algum modo fornecer indícios de uma expressão feminina existente ou não, mas fornecem, acima de tudo, uma expressão identitária carregada de princípios, memórias e uma consciência carregada de responsabilidade.

“A ética do arquitecto é fundamental enquanto continuar a pensar que a sua função é dar felicidade às pessoas. [...] A responsabilidade social do arquitecto é oferecer uma obra de arte. [...] Se fosse satisfazer uma necessidade, qualquer pessoa fazia, mas satisfazer um sonho, um desejo, uma aspiração, que são coisas implícitas, que só se descobrem com a intimidade com o cliente. Ou só se descobrem com o nosso pensamento losó co do mundo. [...] a oportunidade que nos é oferecida por um cliente para dar uma obra de arte a cidade, é aquilo que eu entendo por responsabilidade social do arquitecto. Como disse atrás, o desenho não é uma ferramenta. É a criação da obra.” (Fonseca 2016)

As primeiras duas décadas do século XXI talvez sejam para as mulheres na arquitectura uma fase de transição, contudo, muita investigação está ainda por fazer a este nível, porque quanto mais investigação é feita, mais claro se torna a existência de uma herança enriquecedora e de uma cultura feminina negligenciada. É todo um modo de ver e sentir o mundo. Para além da falta de credibilidade com que são à partida vistas, da autoria subtraída e/ou falsamente atribuída, a limitação à arquitectura mais doméstica, a limitação à participação parcial nos projectos, ou ao trabalho em parceria como constante necessidade de um pilar masculino para sobreviver no campo de trabalho, a sociedade continua, hoje, a dificultar e a desvalorizar sistematicamente o trabalho valioso das mulheres através de múltiplas barreiras e silenciamentos.

De um modo geral, seja na arte, na arquitectura, nas ciências ou noutra área, tendo em conta que a mulher sempre esteve presente, o problema que se coloca é no modo como se reconhecem, registam e celebram estes legados. De momento o que temos é urgência em se investigar e divulgar as contribuições de arquitectas para a história e para a arquitectura contemporânea, uma vez que esse contributo existe e é significativo, como vimos. Idealmente, a arquitectura deveria incorporar a diversidade da globalização e deveria conhecer a experiência de vida colectiva dos homens, das mulheres, das pessoas de todas as idades e de todos os grupos. *“Gostava de eliminar os limites fixados que garantimos a nós próprios que os humanos gostam de traçar em torno do que quer que consigamos alcançar”* (Hannah Höch cit. in Grosenick 2002: 213).

CAPÍTULO VII | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Neste capítulo são enumeradas todas as referências bibliográficas utilizadas na concretização desta dissertação.

Livros

AFONSO, R. B.; FURTADO, G. (2006) *Arquitectura, máquina e corpo : notas sobre as novas tecnologias na arquitectura = architecture, machine and body : notes on the new technologies in architecture*. FAUP Publicações, Porto.

AGUIAR, Douglas (2010) *Alma Especial: O Corpo e o Movimento na Arquitectura*. Editora da UFRGS, Porto Alegre.

BEAUVOIR, Simone de (1976) *The Second Sex*. Translated and edited by H. M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf

BUKOWSKI, Charles (1971) *Post Office*, Black Sparrow Books, United States of America.

CARNEIRO, Alberto. (1995). *Campo, Sujeito e Representação no ensino e na prática do Desenho/Projecto*. Coleção Seis Lições: 5. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. 1ª Edição.

CARVALHAL, Mário – “Domesticidade e poder”. In *Revista Nu* n.º30: Poder. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Núcleo de Estudantes de Arquitectura, 2007.

CLARE, Lorenz (1990) *Women in Architecture - A Contemporary Perspective*, Trefoil Publications Ltd., London.

COLOMINA, Beatriz (1992) *Sexuality and Space. Princeton Papers on Architecture*, New Jersey.

CORTÉS, José Miguel G. (2008) *Políticas do Espaço : Arquitectura, Género e Controle Social*. Editora Senac, São Paulo.

FIGUEIRA, Jorge (2002) *Escola do Porto : um mapa crítico*. Ed. DARQ, Coimbra.

GROSENICK, U. (2002) *Women Artists: Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Taschen, Köln.

HAYDEN, Dolores (1980) *What would a non-sexist City look like? Speculations on Housing, Urban Design, and Human Work*. 5 (3): S170–S187.

HILL, G.S. (2013) *Masculine & Feminine: The Natural Flow of Opposites in the Psyche*. Shambhala Publications, Boston & London.

JÄRVILUOMA, Helmi; P.M.; VILKKO, Anni. (2003) *Gender and Qualitative Methods*. SAGE Publications, London.

KLEIN, Viola (1989) *The Feminine Character: History of an Ideology*. Routledge, London.

LE CORBUSIER (2010) *O Modulor: (Marta Sequeira, Trad.)*. Lisboa: Orfeu Negro. 1ª Edição. (Original publicado em 1950). (pp. 9-18).

LIPPARD, Lucy (1982) *Overlay*. Pantheon Books, New York, p. 35. cit. in Malloy, J. (2003) *Women, Art, and Technology*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England.

LOPES, Nuno Lacerda (2016) *Arquitetura e Modos de Habitar*. | Teresa Fonseca. CIAMH - Centro de Inovação em Arquitetura e Modos de Habitar.

MACIEL, M. Justino (2009) *Vitrúvio: Tratado de Arquitectura*. Instituto Superior Técnico, Lisboa.

PALLASMAA, Juhani. (2012). *Encounters*, volumes 1 e 2. Estónia: Rakennustieto Publishing, Estónia.

PALLASMAA, Juhani. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John, Wiley & Sons.

PALLASMAA, Juhani. (2011). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. Chichester: John, Wiley & Sons.

RENDELL, Jane; PENNER, Barbara; BORDEN, Iain (2000) *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, Routledge, London.

RASMUSSEN, Steen Eiler. (2007). *Viver a Arquitectura* (trad. De Experiencing Architecture). Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, SA. Casal de Cambra.

ROBBINS, Edward (1997) *Why Architects Draw*. The MIT Press. London.

ROSEN, R. & BRAWER, C.C. (1989) *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*. Abbeville Press Publishers, New York.

SANTOS, Cândido dos (1991) *A Mulher e a Universidade do Porto / Cândido dos Santos*. Universidade do Porto: Porto.

SIZA, Álvaro. (2009). 01 Textos. Porto: Civilização Editora.

SPENCE, Janet T., R.L.H. (1978) *Masculinity & Femininity: Their Psychological Dimensions, Correlates, and Antecedents*. University of Texas Press, Austin & London.

TÁVORA, Fernando (1996) *Da Organização do Espaço*. FAUP Publicações, Porto.

VIEIRA, Joaquim. (1995). O Desenho e o Projecto são o mesmo? Outros textos de desenho. Colecção Seis Lições: 6. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. 1ª Edição.

WEISMAN, Leslie Kanes (1994) *Discrimination by Design: A Feminist critique of the man-made environment*. Urbana: Illini Books.

WOLF, Virginia (2001) *A Room of One's Own*. Broadview Press, Canada.

YOURCENAR, Marguerite (1981) *Memórias de Adriano*, Ulisseia, Lisboa.

ZEISING, A. (1854) *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers: aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Uebersicht der bisherigen Systeme begleitet*. Weigel: Bayerische Staatsbibliothek.

ZEVI, Bruno (1996) *Saber Ver a Arquitectura*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo.

ZUMTHOR, Peter (2006) *Thinking Architecture*. Birkhaeuser, Basel.

ZEVI, Bruno (1986) *Arquitectura in Nuce: Uma Definição de Arquitectura*. Edições 70, Lisboa.

Periódicos

ARQUITECTURA E VIDA (2006). Teresa Fonseca: Dádiva e Ética, Volume 74, Setembro

MENDES, Manuel. (1986). Páginas Brancas. Porto: FAUP/ESBAP.

STROHECKER, G. R. & REMITZ, P. 2014. *Frauen Bauen. mittenDrin Das Wirtschaftsmagazin für Architekten und Ingenieure*. Österreich: untermStrich software GmbH.

CASABELLA, (2005) Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

DIAS, Manuel Graça, dir. (2011) J.A : Ser Mulher : Being a Woman, Jornal dos Arquitectos, no242, Julho/Agosto/Setembro.

FIGUEIRA, Jorge, coord. (2010) Revista de Cultura Arquitectónica : Joelho #1: Mulheres na Arquitectura, Coimbra : Edarq, Março.

Dissertações/Trabalhos Académicos

ANTUNES, Lia (2012) *Arquitectura: substantivo feminino. Contribuição para uma história das mulheres na arquitectura*. Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.

FERNANDES, Eduardo Jorge Cabral dos Santos (2010) *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, Escola de Arquitectura, Universidade do Minho

GRAFT-JOHNSON, Ann de; MANLEY, Sandra; GREED, Clara (2003) *Why do women leave architecture?* Trabalho apresentado à University of the West of England, Bristol.

MACHADO, S. M. F. (2011) *O Espaço das Mulheres na Arquitectura*. Escola Superior Gallaecia, Gallaecia.

OLIVEIRA, Ana Filipa Marques Bragança de (2008) *Uma Escola, Dois Percursos - Reflexão sobre a Evolução do Ensino de Arquitectura na Escola do Porto*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto.

PEREIRA, Sílvia Fernanda Silva (2006) *Mulher e Arquitectura*. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto.

WHITE, Deborah (2001) *Masculine Constructions: Gender in twentieth-century architectural discourse: 'Gods', 'Gospels' and 'tall tales' in Architecture*. Tese de Doutorado apresentada à University of Adelaide, School of Architecture, Landscape Architecture and Urban Design, Adelaide.

Vídeos

Filme&Documentaires.com – Um Autre Regard Sur le Monde [Online] «*Artistes femmes, à la force du pinceau*» [Original] Disponível em: <http://www.filmsdocumentaires.com/films/4067-artistes-femmes-a-la-force-du-pinceau> [Consultado dia 22 de Abril de 16]

Informação Eletrónica

TOUB, G. (2013) *The Jung Page – Reflections on Psychology, Culture & Life* [Online] Disponível em: <http://www.cgjungpage.org/content/view/147> [Consultado dia 04 de Maio de 2016]

S.A. (2013) Archetypal Masculine & Feminine Forces - the keys to creation. [Online] Disponível em: <http://www.gestaltreality.com/2013/02/03/archetypal-masculine-feminine-forces-the-key-to-creation/> [Consultado dia 23 de Maio de 2016]

RACKARD, Nicky (2013) Archdaily [Online] *The 10 Most Overlooked Women in Architecture History*. Disponível em: <http://www.archdaily.com/341730/the-10-most-overlooked-women-in-architecture-history> [Consultado dia 21 de Maio de 2016]

CHANG, L. C. (2014) Association of Collegiate Schools of Architecture – *Where Are the Women? Measuring progress on Gender in Architecture* [Online] Disponível em: <http://www.acsa-arch.org/resources/data-resources/women> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

SANCHES, Andreia (2015) Público – *Elas ainda passam mais do dobro do tempo em tarefas domésticas do que eles* [Online] Disponível em: <https://www.publico.pt/sociedade/noticia/elas-ainda-gastam-mais-do-dobro-do-tempo-em-tarefas-domesticas-do-que-eles-1714869> [Consultado dia 08 de Junho de 2016]

AIA – The American Institute of Architects (2016) *Diversity in the Profession of Architecture Report* [Online] Disponível em: <http://www.aia.org/about/initiatives/AIAS078656> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

POGREBIN, Robin (2016) The New York Times – *I Am Not the Decorator: Female Architects Speak Out* [Online] Disponível em: http://www.nytimes.com/2016/04/13/arts/design/female-architects-speak-out-on-sexism-unequal-pay-and-more.html?_r=2 [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

TETHER, Bruce (2016) The Architectural Review – *Results of the 2016 Women in Architecture Survey revealed*. [Online] Disponível em: <http://www.architectural-review.com/rethink/results-of-the-2016-women-in-architecture-survey-revealed/10003314.article?blocktitle=Survey&contentID=15855> [Consultado dia 08 de Junho de 2016]

HILL, John (2015) german-architects eMagazin – *Frauen in der Architektur* [Online] Disponível em: http://www.german-architects.com/de/pages/page_item/201534_Frauen-in-der-Architektur [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

Outras Fontes

WILLIAMS, J.E., SATTERWHITE, R.C. & Best, D.L. (1999) *Pancultural Gender Stereotypes Revisited: The Five Factor Model*. Sex Roles, 40,

AGUIAR, Carla (2016) Jornal de Notícias – *Especial Debate “A Europa e as Políticas de Igualdade: conquistas e desafios”* [Consultado dia 17 de Abril de 2016], p. 16-17

MARTINS, T., SERRÃO, C., MACEDO, A. (2011) *Apontamentos pelos trilhos da Igualdade... - A distribuição de homens e mulheres no Ensino Superior em Portugal*. ESE Politécnico do Porto, *Diagnóstico e Implementação da Igualdade de Género na Escola Superior de Educação, Porto*. Disponível em: <http://gedc.es.ipp.pt> [Consultado dia 16 de Maio de 2016]

Fontes de Imagens:

Fig. 000 *Gender Studies* [Online] Disponível em: <https://www.sju.edu/majors-programs/undergraduate/minors/gender-studies-minor>

Fig. 001 “Poster for tomorrow 2012: Gender Equality Now!” Autora: Lucija Silic [Online] Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/Poster-for-tomorrow-2012-Gender-equality-now/6225651>

Fig. 002 Tabela “Pancultural Gender Stereotypes: Samples of Highly Stereotypic Items” de WILLIAMS, J.E., SATTERWHITE, R.C. & BEST, D.L. (1999) *Pancultural Gender Stereotypes Revisited: The Five Factor Model*. Sex Roles, 40, Nos. 7/8, p. 519

Fig. 003] «Homo ad circulum» em De Architectura de Vitruvius. Reconstrução por Frank Zöllner. [Online] Disponível em: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Anthropomorphism_from-Vitruvius_to_Neufert.pdf

[Fig. 004] Pietro Cataneo, Tratado de Architectura, 1567. [Online] Disponível em: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Anthropomorphism_from-Vitruvius_to_Neufert.pdf

[Fig. 005] Leonardo da Vinci, The proportions of the human body according Vitruvius (The Vitruvian man), 1490. Caneta e pena castanha, 344 x 245 mm. Gallerie dell'Accademia, Venice. [Online] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Homem_vitruviano#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg

[Fig. 006] e [Fig. 007] Homem inscrito na planta de um edifício, desenho de Francesco di Giorgio, c.1490. [Online] Disponível em: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Anthropomorphism_from-Vitruvius_to_Neufert.pdf

[Fig. 008] Figura Vitruviana, desenho de Cesar Cesariano, 1521. [Online] Disponível em: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Anthropomorphism_from-Vitruvius_to_Neufert.pdf

[Fig. 009] Ernst Neufert, Bauentwurfslehre, 1936, Figura Proporcional. [Online] Disponível em: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Anthropomorphism_from-Vitruvius_to_Neufert.pdf

[Fig. 010] Le Corbusier com um desenho onde exhibe o sistema de proporções humanas Modulor (sem data). [Online] Disponível em: <http://tlmagazine.com/mamo-le-corbusier/>

[Fig. 011] As proporções do Modulor, 1954. Entre 1942 e 1948, Le Corbusier desenvolveu o sistema de medição o conhecido por Modulor, baseado na razão de ouro e nos números de Fibonacci. O Modulor foi publicado em 1950 e , até 1955, Le Corbusier desenvolveu o Modulor 2. [Online] Disponível em: http://www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/kunstgeschichte/pdf/zoellner/Publikationen/unselbst_Publi/Anthropomorphism_from-Vitruvius_to_Neufert.pdf

[Fig. 012] e [Fig. 013] [Online] Disponível em: <http://www.gestaltreality.com/2013/02/03/archetypal-masculine-feminine-forces-the-key-to-creation/>

[Fig. 014] *Farnsworth House* [1951] em Plano, Illinois de Mies van der Rohe. [Online] Disponível em: <http://farnsworthhouse.org/wp-content/uploads/2011/03/hb-entire-exterior-19841.jpg>

[Fig. 015] *Glass House* [1949] em New Canaan, Connecticut de Philip Johnson. [Online] Disponível em: https://media.licdn.com/mpr/mpr/shrinknp_800_800/

[Fig. 016] *Aline Barnsdall Hollyhock House* [1922] em California, USA de Frank Lloyd Wright. [Online] Disponível em: http://www.architravel.com/architravel/building/hollyhock-house/hollyhock-house_main/

[Fig. 017] *Rietveld Schröder House* [1924] nos Países Baixos de Gerrit Rietveld. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Rietveld_Schröderhuis_HayKranen-20.JPG

[Fig. 018] *Villa Stein* [1927] em Garches na França de Le Corbusier. [Online] Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/956c_333-01.jpg

[Fig. 019] *E.1027* [1929] em Roquebrune-Cap-Martin na França de Eileen Gray. [Online] Disponível em: http://images.adsttc.com/media/images/5577/48b3/e58e/cef4/6900/013e/large_jpg/2_Villa_E-2017.jpg?1433880740

[Fig. 020] *Constance Perkins House* [1955] em Pasadena California de Richard Neutra. [Online] Disponível em: https://c2.staticflickr.com/8/7096/7241459582_93a59f83c6_b.jpg

[Fig. 021] *Vanna Venturi House* [1946] em Philadelphia, Pensylvania de Robert Venturi. [Online] Disponível em: http://images.adsttc.com/media/images/5037/e07f/28ba/0d59/9b00/016c/large_jpg/stringio.jpg?1414230673

[Fig. 022] *Frankfurt Kitchen* [1926] em Frankfurt, Alemanha de Margarete Schütte-Lihotzky. [Online] Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Frankfurter-kueche-vienna.JPG>

[Fig. 023] [Online] Disponível em: http://www.holzindustrie.de/newsfiles/20151102143731_AMK-Kleine%20Geschichte%20der%20modernen%20Kueche-2.jpg

[Fig. 024] Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, 1638–1639, óleo em tela, 96.5 cm × 73.7 cm. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_%28La_Pittura%29_-_Artemisia_Gentileschi.jpg

[Fig. 025] Artemisia Gentileschi, *Judith Slaying Holofernes*, 1614-1620, óleo em tela, 158.8 cm × 125.5 cm. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Artemisia_Gentileschi_-_Giuditta_decapita_Oloferne_-_Google_Art_Project.jpg

[Fig. 026] Artemisia Gentileschi, *Judith and Her Maidservant with the Head of Holofernes*, 1625, óleo em tela, 184 cm x 141.6 cm. [Online] Disponível em: http://www.artemisia-gentileschi.com/new_images/judith7.jpg

[Fig. 027] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Self-portrait in a Straw Hat*, 1782, óleo em tela, 97.8 x 70.5 cm. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Elizabeth_Vigée-Lebrun.jpg

[Fig. 028] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Portrait of Marie Antoinette*, 1783, óleo em tela, 130 cm x 87 cm. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Vigée-Lebrun_Marie_Antoinette_1783.jpg

[Fig. 029] Louise Élisabeth Vigée Le Brun, *Varvara Ivanovna Narishkine, née Lodomirsky*, 1800, 63.5 × 54.5 cm. [Online] Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/>

commons/b/b9/Vigée-Lebrun%2C_Elisabeth_-_Varvara_Ivanovna_Narishkine_-_1800.jpg

[Fig. 030] Angelica Kauffman, *Self-portrait*, 1770-1775, óleo em tela, sem dimensões. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Angelica_Kauffmann_by_Angelica_Kauffmann.jpg

[Fig. 031] Angelica Kauffman, *Literature and Painting*, 1782, óleo em tela, sem dimensões. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Angelica_Kauffmann_003.jpg

[Fig. 032] Angelica Kauffman, *Scene with Miranda and Ferdinand from The Tempest*, 1782, óleo em tela, 45 x 35 cm. [Online] Disponível em: http://www.wikiart.org/en/angelica-kauffman/scene-with-miranda-and-ferdinand-1782?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral

[Fig. 033] Guerrilla Girls, *You're Seeing Less Than Half The Picture*, 1989, Screenprint on paper, 430 x 560 mm. [Online] Disponível em: <http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/p78790.jpg>

[Fig. 034] Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* 1989, Screenprint on paper, 280 x 710 mm. [Online] Disponível em: <http://images.tate.org.uk/sites/default/files/images/p78793.jpg>

[Fig. 035] *Château de Chenonceau*, o castelo actual foi reconstruído por volte 1514 e 1522. Fotografia com vista para a biblioteca e a capela. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Chateau_de_Chenonceau..jpg

[Fig. 036] A *Château de Chenonceau* sobre o rio Cher. [Online] Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Chateau_de_Chenonceau_2008E.jpg

[Fig. 037] *Wotton House* em Buckinghamshire no Reino Unido, construído entre 1704 e 1714. [Online] Disponível em: http://providerfiles.thedms.co.uk/eandapics/GB/8281581_1.jpg

[Fig. 038] Fotografia aérea da *Wotton House* de Damien Dyer. [Online] Disponível em: https://farm3.staticflickr.com/2732/4301063453_7a5844ae72.jpg

[Fig. 039] Desenhos da *Wotton House* de Elizabeth Wilbraham. [Online] Disponível em: <http://www.mayfaireccentrics.com/wp-content/uploads/Wotton-House-drawings-by-Elizabeth-Wilbraham.jpg>

[Fig. 040] Sophia Hayden Bennett [1868-1953]. [Online] Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6a/Sophia_G_Hayden_\(later_Bennett\),_Architect_of_the_Women's_Building.png/220px-Sophia_G_Hayden_\(later_Bennett\),_Architect_of_the_Women's_Building.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6a/Sophia_G_Hayden_(later_Bennett),_Architect_of_the_Women's_Building.png/220px-Sophia_G_Hayden_(later_Bennett),_Architect_of_the_Women's_Building.png)

[Fig. 041] Marion Mahony Griffin [1871-1961]. [Online] Disponível em: <http://www.willoughbydhhs.org.au/images/Marion-Mahony-Griffin-Daily.jpg>

[Fig. 042] Eileen Gray [1878-1976]. [Online] Disponível em: <https://upload.wikimedia>

org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Eileen_Gray.jpg/220px-Eileen_Gray.jpg

[Fig. 043] Lilly Reich [1885-1947]. [Online] Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/c9/3a/7b/c93a7b6f5830a9748d5c19881079bafe.jpg>

[Fig. 044] Charlotte Perriand [1903-1999]. [Online] Disponível em: <http://nemolighting.com/files/201406/24/charlotte-perriand-au-japon-1954-4.jpg>

[Fig. 045] Lina Bo Bardi [1914-1992]. [Online] Disponível em: <http://www.designboom.com/wp-content/uploads/2014/11/lina-bo-bardi-100-brazils-alternative-path-to-modernism-designboom-10.jpg>

[Fig. 046] Anne Tyng [1920-2011]. [Online] Disponível em: <https://static01.nyt.com/images/2012/05/06/t-magazine/06talk-tying-slide-MLRD/06talk-tying-slide-MLRD-superJumbo.jpg>

[Fig. 047] Maria José Marques da Silva [1914-1996]. [Online] Disponível em: https://arquivoatom.up.pt/uploads/r/fundacao-instituto-arquitecto-jose-marques-da-silva/e/6/e6b940e7cac7e9eb7e0d19f62013884298833fc9594bc1643f9b704a49fc0cdb/FIMS_MSMS_Foto1596_141.jpg

[Fig. 048] Norma Merrick Sklarek [1926-2012]. [Online] Disponível em: http://i.huffpost.com/gadgets/slideshows/208854/slide_208854_683993_free.jpg

[Fig. 049] Denise Scott Brown [1931- presente]. [Online] Disponível em: http://www.knoll.com/media/594/245/SCOTT_BROWN_bio.jpg

[Fig. 050] Zaha Hadid [1950-2016]. [Online] Disponível em: <http://94.185.143.134/ZHAPress/Zaha%20Hadid%20Portraits/Zaha%20Hadid%20by%20Mary%20McCartney.jpg>

[Fig. 051] Kazuyo Sejima [1956-presente]. [Online] Disponível em: http://images.adsttc.com/media/images/55e6/fd42/8450/b5a3/ae00/13a9/large_jpg/screen-shot-2012-08-29-at-10-50-13-am.jpg?1441201470

[Fig. 052] Estudantes inscritos por género no curso de arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto do ano lectivo 1962/1963 até o ano lectivo 1985/1986. Dados recolhidos e gráfico elaborado por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 053] Estudantes inscritos por género no curso de arquitectura na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto do ano lectivo 1990/1991 até o ano lectivo 2015/2016. Dados recolhidos e gráfico elaborado por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 054] Estudantes inscritos por género no curso de arquitectura no Porto desde o ano lectivo 1962/1963 até o ano lectivo 2015/2016 com um intervalo nos anos lectivos 1986/1987 até 1989/1990. Dados recolhidos e gráfico elaborado por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 055] Gráfico «*Where Are the Women?*» sobre o progresso do género em arquitectura elaborado pela *Association of Collegiate Schools of Architecture*. [Online] Disponível em: <http://www.acsa-arch.org/resources/data-resources/women> [Consultado dia 06 de Junho]

de 2016]

[Fig. 056] Gráfico sobre a representação da mulher em arquitectura, elaborado pela AIA – *The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture*. [Online] Disponível em: <http://www.aia.org/about/initiatives/AIAS078656> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

[Fig. 057] Gráfico sobre a representação de pessoas com pele escura em arquitectura, elaborado pela AIA – *The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture*. [Online] Disponível em: <http://www.aia.org/about/initiatives/AIAS078656> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

[Fig. 058] Gráfico sobre a oportunidade de emprego em arquitectura, elaborado pela AIA – *The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture*. [Online] Disponível em: <http://www.aia.org/about/initiatives/AIAS078656> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

[Fig. 059] Gráfico sobre possíveis factores que possam estar a contribuir para a ausência e falta de representação da mulher em arquitectura, elaborado pela AIA – *The American Institute of Architects (2016) Diversity in the Profession of Architecture*. [Online] Disponível em: <http://www.aia.org/about/initiatives/AIAS078656> [Consultado dia 06 de Junho de 2016]

[Fig. 060] Ilustração da sub-representação da mulher em posições de gerência em grandes empresas. [Online] Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/03/03/upshot/fewer-women-run-big-companies-than-men-named-john.html>

[Fig. 061] Arquitectos inscritos por género na Ordem dos Arquitectos na secção regional do norte. Dados recolhidos e gráfico elaborado por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 062] Arquitectos inscritos por género na Ordem dos Arquitectos na secção regional do sul. Dados recolhidos e gráfico elaborado por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 063] Fotografia de Teresa Fonseca. Imagem retirada da entrevista “Dádiva e Ética” de Teresa Fonseca da revista Arquitectura e Vida, número 74, data Setembro 2006.

[Fig. 064] Fotografia de Graça Correia. Imagem retirada da página oficial de correia / ragazzi architectos: http://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/147455/file/1474551455HHs0.jpg

[Fig. 065] Fotografia de Raquel Barbosa. Imagem fornecida pela arquitecta.

[Fig. 070], [Fig. 071], [Fig. 072], [Fig. 073], [Fig. 074] e [Fig. 075] Páginas que contêm desenhos do primeiro caderno de trabalho de Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 076], [Fig. 078], [Fig. 080] e [Fig. 081] Desenhos de Narni em Roma de 2011 de Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 077], [Fig. 079] e [Fig. 082] Desenhos do caderno de Teoria de Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 083], [Fig. 084], [Fig. 085] e [Fig. 086] Desenhos retirados do caderno de Teoria e de Projecto de Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 087], [Fig. 088], [Fig. 089] e [Fig. 090] Desenhos retirados do caderno de Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 091], [Fig. 092] e [Fig. 093] Desenhos de viagem de Espanha Cadaqués e Morella de Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 094], [Fig. 095], [Fig. 096], [Fig. 097], [Fig. 098], [Fig. 099], [Fig. 100] e [Fig. 101], Desenhos do caderno de trabalho de Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 102], [Fig. 103], [Fig. 104] e [Fig. 105], Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 106], [Fig. 107], e [Fig. 108], Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 109], [Fig. 110], [Fig. 111] e [Fig. 112] Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 113], [Fig. 114], [Fig. 115] e [Fig. 116] Desenhos do caderno de trabalho de Raquel Barbosa. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 117] Fotografia do Instituto da Água da Região do Norte, Matosinhos, 2003. Fotografia disponibilizada pela arquitecta Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 118] Planta do rés-do-chão e corte longitudinal do IAREN. Desenhos disponibilizados pela arquitecta Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 119], [Fig. 120] e [Fig. 121] Fotografias do exterior do IAREN. Fotografias disponibilizadas pela arquitecta Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 122], [Fig. 123] e [Fig. 124] Fotografias do exterior do IAREN. Fotografias disponibilizadas pela arquitecta Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 125], [Fig. 126], [Fig. 127] e [Fig. 128] Fotografias dos laboratórios, corredores e escritórios no interior do IAREN. Fotografias disponibilizadas pela arquitecta Teresa Fonseca. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 129] Esquisto do Agroturismo em Melgaço. Desenho fornecido pela arquitecta Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 130] e [Fig. 131] Planta do rés-do-chão e do primeiro piso. Desenhos fornecidos pela arquitecta Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 132], [Fig. 133], [Fig. 134] e [Fig. 135] Fotografias do exterior e do interior do

Agroturismo em Melgaço. Desenhos fornecidos pela arquitecta Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 136], **[Fig. 137]**, **[Fig. 138]** e **[Fig. 139]** Fotografias do interior do Agroturismo em Melgaço. Desenhos fornecidos pela arquitecta Graça Correia. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 140] Planta de implantação da Casa da Maia. Desenho fornecido pela arquitecta Raquel Barbosa. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 141], **[Fig. 142]**, **[Fig. 143]** e **[Fig. 144]** Fotografias da Casa da Maia da arquitecta Raquel Barbosa. Desenhos recolhidos e trabalhados por Natascha Teixeira Cabral.

[Fig. 145], **[Fig. 146]** e **[Fig. 147]** Plantas e alçados da Casa da Maia fornecidos pela arquitecta Raquel Barbosa.

[Fig. 148] e **[Fig. 149]** Fotografias do interior da Casa da Maia fornecidas pela arquitecta Raquel Barbosa.

[Fig. 150] e **[Fig. 151]** Cortes da Casa da Maia fornecidos pela arquitecta Raquel Barbosa.

ENTREVISTA A TERESA PIRES FONSECA

Dia 23 de Abril de 2016 em Matosinhos.

Natascha Cabral: Antes de mais, agradeço a sua disponibilidade e gostava de perguntar: como é que era o ensino e a atmosfera na ESBAP na altura em que começou a estudar e durante o curso? Quais eram os grandes ideais, por assim dizer? Como é que eram as aulas e os professores? Houve algum professor que marcou o seu percurso enquanto estudante em particular? Ou, tinha preferência por determinadas disciplinas?

Teresa Fonseca: Em primeiro lugar, temos que lembrar que eu era uma menina da Guarda, onde se desconheciam as Belas-Artes e nelas a Arquitectura. Não havia mais que um ou dois arquitectos no distrito. Quando as amigas da minha mãe souberam que ela tinha uma filha que ia para Arquitectura, reuniram-se e aconselharam: “Esmeralda, não deixe uma filha sua ir para Belas-Artes. É um ambiente indecente e muito perigoso!” E a minha mãe respondeu: “As minhas filhas estão preparadas para qualquer parte do mundo.” Isto nos anos 60 e tal. Portanto, a minha mãe confiava e tinha quatro filhas espectaculares, que ela tinha criado à imagem de si, que era uma mulher lutadora pela liberdade da mulher. Talvez porque tenha sido explorada como mulher, portanto, foi uma lutadora pelos direitos da mulher. Então fez das quatro filhas, quatro monstros de liberdade. Eu fui uma delas. Enfim, o ambiente Guarda, a Mamã, foi a minha protectora. Isto é importante pode ter sido fundamental, descreve final de anos 60 e os 70 do século XX.

Cheguei às Belas-Artes em 1970 e tudo foi maravilhoso. Eu encontrei o maravilhoso. Nada que se parecesse com aulas de liceu, embora mantivesse, no primeiro ano e no segundo ano, comportamentos que eram os liceais de boa aluna. A boa aluna que não falta a nenhuma aula e está ali a tirar apontamentos. Eu era a «ursa da classe», mas os colegas tinham carinho por mim. Vinha com muitos hábitos de trabalho e, na aula, só tinha olhos para o Senhor Professor, confesso. Eu Era aplicadíssima. Não posso dizer «marrona», porque já não se usa e eu nunca o fui. Era razoavelmente inteligente e não tinha que trabalhar muito, era sobretudo alegre e entusiasta da vida naquela escola. Porém, nunca acreditava nessa inteligência e então trabalhava muito. O que eram duas vantagens. Para além de perceber as coisas, consolidava-as. Parece que não, mas não era um defeito. Acrescenta algumas coisas. Isso fez de mim uma pessoa que desde cedo foi querida pelos colegas. Eu gostava deles, estava encantada com os colegas. Talvez por ter tido uma educação muito exclusiva, quando cheguei a Escola de Arquitectura, foi o encanto passar a ter amigos. Fazia com facilidade amigos e quiseram-me muito bem. Isso fez de mim a pessoa que começou a acreditar em si própria e que antes nunca tinha acreditado. Foram os meus colegas que fizeram de mim muito daquilo que eu sou. Dizendo que o que eu tinha feito era bestial e interessante e queriam trabalhar comigo em grupo. E eu escolhia sempre os que mais admirava. Não ia

trabalhar com os fracos. Pedia para trabalhar com eles ou era escolhida para formar grupo com eles, porque era sempre com os que eu achava melhores para eu poder tentar ser tão boa como eles. É giro isto, não é? O que faz um bom aluno são os melhores alunos que puxam por nós. Tive esse ambiente na escola.

Quanto aos professores, houve um professor que marcou a minha vida completamente que foi o Professor Alberto Carneiro. Foi meu professor no primeiro ano e disse-me que desenhava muito bem. Ouvir isso para uma pessoa é fundamental, porque ele não teve pudor nenhum em me elogiar. Até me disse uma coisa muito engraçada quando entreguei um trabalho e ele disse assim: “Ah, tu conheces muito bem o Kandinsky”. Eu nunca tinha ouvido falar do Kandinsky. Fui ao dicionário, às enciclopédias e não encontrei Kandinsky nenhum, porque era com «K». Veja-me o que era vir da Guarda! O trabalho chamava-se «a dinâmica da linha». Imagine, no primeiro ano. Ele pensou que eu conhecia o Kandinsky, mas nunca tinha ouvido falar. Foi uma experiência interessante. Mas o Alberto Carneiro ficou até hoje e para sempre meu amigo. Gostava que eu fizesse com alguma autenticidade as experiências que ele propunha, enquanto que havia outros colegas que já vinham mais informados e mais urbanos e não escutavam bem a palavra dele. Interpretavam de modos mais complicados. Eu não, eu bebia as palavras dele e fazia o exercício que ele pedia, porque não tinha nenhuns conhecimentos prévios para mudar o pensamento, para interpretar, nada. Eu fazia tal e qual o que ele dizia e saíam coisas extraordinárias. Talvez se eu pensasse muito e já fosse capaz de comparar com A e com B, complicava tudo e já não saía igual, tão pessoal talvez? Portanto, foi, sobretudo, uma relação de natureza. Eu nunca tinha ouvido as palavras dele, nem o que significavam, mas desenhava o que ele ensinava. Isso é espantoso. Gostaria muito de ter sido um Professor como ele, acho que o imito às vezes.

Imagine, vou dar-lhe um exemplo: ele mandava pegar numa folha e dividir em nove quadrados, uma folha A3, e fazer em cada quadrado «deslocar um sinal na superfície». Acho que isto não faz parte de nenhuma matéria do que se ensina hoje na FAUP. Desde que entrou o novo ensino do desenho na FAUP, o ensino académico tornou-se um bocadinho reacionário, o Professor Alberto Carneiro deixou de ter «lugar» na Escola, porque ensinava desenho básico/conceitual, não fazia desenho «à vista». Para desenhar «a deslocação de um sinal na superfície» esse sinal pode ser uma letra, pode ser um ponto, pode ser uma estrelinha, pode ser um quadradinho, pode ser qualquer coisa um sinal. Ora, descobriu-se que, quanto menos o sinal significa, mais rica resulta a textura e a profundidade do campo – um S será mais rico do que um quadradinho ou do que um A. Nunca me vou esquecer dessa primeira grande lição. Muito, muito interessante. Se você desejar eu empresto-lhe esse trabalho sobre a dinâmica da linha.

Natascha Cabral: Sim, gostava mesmo muito, se for possível.

Teresa Fonseca: Só para ver como é deslocar um sinal na superfície ou fazer um trabalho sobre a dinâmica da linha, temos que admitir que a partir de uma mulher da Guarda escolher qualquer um desses temas, é absolutamente louco. Supostamente, era falar de alguma coisa concreta como desenhos de árvores, os desenhos de rostos humanos, as casas... não, eu fui para a dinâmica da linha e desenhava linhas com movimento. Linhas que não tinham nem princípio, nem fim. Era por várias folhas. Só para mostrar que a linha tinha capacidade de emitir sinais de movimento.

Natascha Cabral: Reconheço que são temáticas bastante estranhas para mim.

Teresa Fonseca: Violentas, pode dizer. Hoje, já nem saberia fazer, porque já tenho trinta anos de “outras” repressões. Já não estou com a pureza de escutar as palavras de Alberto Carneiro. Ele era um homem acabado de chegar do estrangeiro. Depois, passou a ser também uma pessoa diferente. Mas, apanhei-o exactamente quando veio de Inglaterra de cursos absolutamente avançados. Portanto, foi interessantíssimo.

No segundo ano, foi o Arquitecto Fernando Távora. Portanto, com dois professores eu fiz o curso. O Távora era Arquitectura... o Távora desenvolvia o amor pela Arquitectura, é melhor dizer isso. A maneira como falava tão simples do que era Arquitectura, tornava a pessoa consciente de que era capaz de fazer aquilo. Ele não falava de modo transcendente ou abstracta da Arquitectura. Era capaz de dizer... imagine, uma pirâmide invertida era contra a natureza, o certo era a pirâmide com a base sólida colocada no fundo. Mas depois, dizia que também era possível virar o volume ao contrário, e mostrava com isso a possibilidade da imaginação. Está a imaginar ele dar uma aula convencional com a pirâmide pousada, e de repente punha uma pirâmide virada ao contrário para dizer assim: “Ah, toda gente vai dizer que isto não é possível, mas pode ser possível”. E, depois explicava como é que podia ser possível. Ele transformava coisas difíceis, num discurso muito clarinho. Não andava a escolher palavras difíceis para as pessoas não entenderem. Ele sabia tanto, que falava como se estivesse a falar no café para qualquer pessoa. É exactamente o contrário do que se fez na Escola a seguir, que foi, cada vez mais, arranjar discursos exotéricos, complexos para que o aluno se sinta estúpido. É ou não é?

Natascha Cabral: Sim, as vezes uma pessoa sente-se assim, desanimada ou melhor, desconcertada com a crítica sobretudo hermética...

Teresa Fonseca: Depois tinha outro truque: o arquitecto Távora desenhava muito bem. Ao lado do desenho da gente, que era feio, ele desenhava o nosso trabalho bonito. O nosso trabalho. E eu sempre ensinei assim Arquitectura. Enquanto que hoje, muitos professores arquitectos de projecto não sabem desenhar e, portanto, riscam em cima dos trabalhos dos alunos, são incapazes de desenhar a solução do aluno no seu próprio caderno. Dizem,

sobretudo, que isto e aquilo ainda não está bem. Mas uma das coisas fantásticas é nós provarmos ao aluno que a ideia dele é bonita. E que é possível. Além de possível, é bonita. Sempre fiz isso no meu caderno. Nunca desenhiei em cima de um desenho de um aluno, que transforma o aluno num estúpido. Abusa-se da folha do aluno. Não tive nunca medo de desenhar o trabalho de um aluno no meu caderno e de fazer minha a ilusão dele – o desejo dele. Provar que o desejo dele, é possível e é interessante e pode ser bonito. Três coisas. . O aluno vai para casa contente, não vai desencorajado para casa com uma crítica vaga. Vai inspirado, consciente de que a ideia dele, é possível. Não vai com a ideia de que a ideia do professor é que é boa. Nem que, o que o professor disse estar menos bem, tem valor definitivo, afinal, só é preciso continuar a compor a ideia. Hoje em dia, não há em essencial esse amor, à ideia do aluno. Há muitos professores arquitectos autores de obras suas, mas há poucos pedagogos de arquitectura – de projecto. Cada vez há mais doutores e mais autores. No meu tempo só havia o Távora, o Soutinho... eram autores admiráveis. Mas havia bons pedagogos de arquitectura mas Távora foi de todos, o que me ensinou tudo.

Também devo ao Alexandre Alves Costa. O Alexandre foi para mim um modelo de Professor. Professor em termos teóricos. Nunca teve pressa para ter resultados dos alunos. Eu nunca lhe fui pedir conselhos mesmo sendo assistente dele. Mas via como ele ensinava na turma dele e fazia mais ou menos a mesma coisa, que é não ter a pressa de ter resultados. No primeiro período não tinha grandes resultados, no segundo os alunos dele davam um salto tal que passavam a frente dos outros. Portanto, obrigava a pessoa a pensar antes de se precipitar. É o Alexandre Alves Costa como professor de Projecto. Já estou a falar de três professores, que são grandes luzes na minha vida. Sempre aprendi com o Alexandre essa inteligência de obrigar a pensar antes de desenhar e antes de começar a fazer projecto, a não ter pressa.

Natascha Cabral: Gostava de finalizar esta primeira questão das origens, com a pergunta: se tinha alguma preferência por determinada disciplina?

Teresa Fonseca: Não. Gostava de tudo. Eu gostava de Física, gostava de Desenho, gostava de Geometria, gostava de tudo. Sempre gostei das cadeiras todas, até de Matemática. Em Matemática onde toda gente chumbava, eu tinha dezasseis, acredita nisto? Gostava de Teoria... Eu gostava tanto de Teoria como de Projecto. Havia mais tempo para gastar em Projecto. Não tinha preferência de disciplina. Mas vou dizer-lhe que havia cadeiras que eram risíveis, como Topografia. Disparates. Ou um fingimento de Física, que era sobre isolamentos e não sei mais o quê. Fiz a cadeira, mas não liguei muito àquilo. Fui má aluna a Geometria Descritiva, mas era uma craque, simplesmente não gostava do Professor. Enfim, não interessa. Era o Brutos Brito. Isto para mim define tudo. Tenho muita dificuldade trabalhar com uma pessoa com quem não tenho empatia. Ou gosto e tiro boa nota, ou odeio e então primeiro tenho que gostar para depois fazer bem. É uma maneira de ser. Mas,

de facto, gostava tanto de Teoria como de Desenho, e de Projecto como de Construção. Construção nunca teve grande Construção na verdade. Felizmente, nunca tive as cadeiras de História de Arquitectura, nem de Construção. Tudo o que sei de História e de Construção aprendi através do Projecto. Neste momento, a Escola é uma Escola de História. Tiraram lugar à Teoria, enquanto no meu tempo eu tive grandes Professores de Teoria. A Teoria e o Projecto eram indispensáveis no meu tempo. A História pode-se aprender a qualquer momento. A Teoria da Arquitectura não se aprende a qualquer momento, tem de ter grandes professores. E os professores principais são os de projecto. Eu sei que sou uma professora de Teoria criativa e com fairplay, porque sou, basicamente, uma arquitecta com mais de 20 anos de ensino de Projecto. O que ensino, não está só nos livros e obras que estudo, mas está no meu próprio pensamento crítico sobre eles. Se bem se lembra das minhas aulas, faço raciocínios e interrogo-me em plena aula em frente aos alunos. Não leio livros na aula. Procuro fazer Teoria para vos fazer criadores da Teoria e ter «Estratégias do Projecto» como diz Moneo. Não havia História, não havia Construção, mas havia Teoria.

A teoria existia de bons professores. Deu-me Teoria o Professor Álvaro Cameira, Octávio Filgueiras e fui assistente de Álvaro Siza num curso de 5º Ano. Não me lembro se tive Teoria três até 6, mas o que interessa é que os professores de Projecto o que faziam, de facto, era Teoria falada e desenhada, sobre o que o aluno riscava.

Natascha Cabral: Como é que era o ambiente na Faculdade entre alunos? Havia competitividade entre os colegas? Ainda tem contacto com colegas dessa altura?

Teresa Fonseca: Tenho sim. Mantenho amizade com colegas do meu ano. Fomos o único curso de que há notícia, que em 1991 fez um almoço nos vinte anos de entrada no curso e juntamos os colegas que saíram connosco. Para apanharmos no almoço os que tinham chumbado e saíram connosco. Quem organizou foi o Mário Ramos e o Filipe Barroso, o Fernandinho Pinto Coelho, o Eduardo Souto de Moura, a Manuela Sambade, talvez a Graça Nieto e eu própria. A ideia foi do Mário Ramos e do Barroso. Mas ainda hoje, mantenho amizades por exemplo com o Carlos Guimarães, Manel Mendes, Carlos Prata e Francisco Barata, – são todos mais velhos que eu. Para ver o ambiente que havia na Escola, não era de rivalidade. Agora há rivalidade. Agora há problemas dramáticos. Mas quando eramos colegas de escola, eramos todos do mesmo grupo. Neste momento, pode mesmo dizer-se que há traições dramáticas, invejas disparatadas.

Natascha Cabral: Queria perguntar como foi o estágio com o arquitecto Álvaro Siza Vieira? O que é que fazia lá, isto é, quais eras as suas funções e a sua participação e peso nos projectos?

Teresa Fonseca: Ah, foi fantástico. O estágio com o arquitecto Álvaro Siza fi-lo ao mesmo tempo com o Eduardo Souto de Moura. Fizemos quatro anos de estágio com Siza, entre

1976 até 1980. Ter o Siza como patrono não é estar a fazer coisas que hoje em dia a Ordem pede. É ter um luxo em ter um responsável pela nossa actividade. Não estivemos no escritório do arquitecto Siza, fizemos os nossos projectos. Souto de Moura foi para a tropa e eu fui para a Guarda e ele responsabilizou-se sempre por ser o nosso orientador de estágio. Eu fiz obras de autor naquele tempo e Eduardo Souto de Moura fez obras de autor naquele tempo. A resposta à sua pergunta, está na publicação do meu relatório de estágio. Fiz uma creche-infantário em Vilar Formoso, uma Junta de Freguesia em Pousafoles, loteamentos em Aguiar da Beira, fiz um estudo prévio de lar de terceira idade... Quando tinha momentos difíceis de execução vinha ao escritório do arquitecto Siza para ele me orientar. Portanto, vinha ao Porto ao Siza resolver problemas. Estávamos frequentemente juntos. O meu marido e eu éramos amigos do Arquitecto Siza, por isso às vezes jantávamos juntos. Mas estávamos a estagiar. Com Souto de Moura era a mesma coisa.

Natascha Cabral: Mas então havia uma grande autonomia no estágio...

Teresa Fonseca: Total. Autonomia e eu nem se quer estava no escritório do arquitecto Álvaro Siza. Tinha estirador no escritório de Siza, quando vinha da Guarda passar algum tempo para ele orientar-me no projecto de execução que eu estava a fazer ou discutir um projecto. Mas eu estava a fazer o meu estágio. Muito diferente do que acontece hoje em dia.

Natascha Cabral: E, como é que define o método de trabalho utilizado no escritório do Álvaro Siza? Tem alguma memória do desenho de Álvaro Siza dessa altura? Como definiria o desenho dele nessa altura?

Teresa Fonseca: O desenho do Arquitecto Álvaro Siza é igual ao que é hoje. Até vou dizer uma coisa diferente talvez... o Arquitecto Álvaro Siza, no meu tempo, desenhava a rigoroso e com lápis sobre a planta topográfica. Se calhar, ninguém dá conta disto, mas nunca me vou esquecer, porque eu sempre projectei assim, não sei projectar directo no computador. E, a coisa mais importante, é a planta topográfica agarrada ao estirador como se fosse uma coisa permanente para sempre, e por cima as folhas de papel vegetal e o desenho a rigoroso, a encontrar eixos, a ligar pontos, aquelas coisas que se vêem em desenhos antigos do Arquitecto, eu vi no meu estágio. Porque, afinal, ia ao escritório de Siza para estar com ele. Enquanto estava com ele e contava as minhas vidas, via o que estava em cima do estirador. Há um desenho celeberrimo, da implantação da FAUP. Se tiver aquele poster, faça uma fotografia, porque é ainda o retrato, das implantações do Siza. Eu estou-lhe a falar de implantações. A forma aparece no meio daqueles traçados. Se bem que o esquisso aparece no cantinho da folha. Um pequeno esquisso, mas há de ver se encontra desenhos daquele tempo.

Para mim era fascinante de tal modo que quando comecei a dar aulas no quarto ano da Escola de Projecto, uma das coisas dramáticas que encontrava era o início do desenho a computador.

Porque o estudante a primeira coisa que faz, é apagar os layers, que não interessam. Só deixa as construções. Tira os taludes, tira os postos eléctricos, tira a representação de árvores, e põe um buraco vazio no sítio onde vai fazer o projecto e fica sem referências nenhuma. Os projectos saem ovnis, que pousam em qualquer lugar. Enquanto que o olhar do Arquitecto Siza sobre aquela planta topográfica, descobria o recanto de uma pequena construção, um dentinho... eu diria mesmo a génese das formas que ainda hoje usa para trabalhar, podem ser “V’s”, “Z’s”, podem ser formas esquisitas, estão todas na memória fotográfica dele, por toda a vida ter visto com muita minúcia todas as construções que estão presentes na planta topográfica. Uma atenção fotográfica. Já reparou que existem implantações dele que parecem velhíssimas – parecem edifícios antigos? Eu diria que há edifícios actuais dele que têm pequenos dentes e que parecem construções antiquíssimas. Porque, de facto, ele tinha aquelas plantas durante meses debaixo do papel vegetal, onde ia pondo nova informação. Ou punha uma linha a vermelho, por exemplo, ou uma a roxo, porque primeiro tinha feito a preto e branco. Veja se o póster da implantação da FAUP não tem essa planta por baixo. Para mim, isso é fundamental para como nasce um projecto no Álvaro Siza. Nasce da planta topográfica rigorosíssima com todos os pormenores, os taludes, os muros, as construções, os jardins... As plantas que ele usa são plantas topográficas de papel ou impressas. Não sei se agora serão em formato DWG.

Eu dizia aos alunos de quarto ano que o que eles faziam era «terra queimada». E, como tal, não sabiam ligar o projecto à realidade. Em vez disso, faziam ovnis, porque limpam layers e atrás dos layers vai o pormenor todo da realidade única do muro, da cota que sobe dois metros... Nunca esqueça que aquele desnível que existe entre a praça da Faculdade de Arquitectura e o nível da via panorâmica são três metros, ou seja, dá um piso – o piso dos gabinetes. Mas se for feito em liso do AutoCAD, não tem lá os três metros. Vê aquilo como um prato. Veja como é que os três socacos da faculdade fazem para a biblioteca estar no ultimo, os auditórios estarem no meio, as salas de aulas estarem no piso 0, e os gabinetes estão cá em baixo. Um corte na Faculdade de Arquitectura é um sonho, uma criação genial, mas que mostra o que é estudar atenta e pacientemente uma planta topográfica.

Natascha Cabral: Gostava então de passar para a segunda parte da entrevista, em que me explicasse qual é o seu método de projecto. Por onde começa e como é que se desenvolve? Como é que o desenho evolui no decurso de projecto? Há momentos em que desenha mais? Em que momentos em particular?

Teresa Fonseca: O meu método de trabalho é, de duas uma, ou o programa é um programa de laboratórios complexíssimo ou pode ser um bloco de habitação. Um é um programa sofisticadíssimo que tem, por exemplo, uma sala de microscopia, uma sala de absorção atómica, uma sala de química, uma sala de cromatografia, uma sala y, isto é, um programa muito complicado e desconhecido. Por outro lado, a habitação, nós dominamo-la há muitos

anos. Então, de uma maneira geral, tenho uma maneira de trabalhar que é a seguinte, poderá isto parecer muito complexo, mas a primeira decisão que eu tomo no projecto é a imagem que eu quero dar à rua ou ao exterior. A presença na cidade do edifício. Se o escondo ou se o apresento à rua. É uma decisão primordial. Se é um edifício com 180 metros de comprimento que está a formar uma avenida e uma rua, primeira coisa que eu quero pensar é como dizer à rua que estou aqui. Se quero estar discreta ou se quero ser o espectáculo.

Nos edifícios de habitação, quase todos, a presença que quero dar na rua, é de uma serena presença, que acompanhe o passeio.... Se há um prédio comprido, eu quero ser as lojas, que a pessoa está na rua a ver. Se a fachada superior é presente o que pretendo é que ninguém distinga nas janelas, que estou numa cozinha, num quarto de banho, numa sala ou num quarto. Porque abomino mostrar ao público que estou num quarto de banho, a tomar banho ou a fazer outras coisas, porque tem uma janela pequenina. Seja numa construção individual, também não ponho um quarto-de-banho com uma janela pequenina, ponho uma janela normal da Casa do Porto. Mesmo que seja uma casa-de-banho é genial ter uma janela.... Essencialmente, o que eu quero que apareça na rua, é uma fachada com uma grande uniformidade, onde seja escondido, o que é quarto, o que é sala, o que é quarto-de-banho, o que é cozinha. Porque, há uma coisa que passa por vezes esquecida, que é ver os edifícios de noite. À noite, gosto de passar num edifício, que tem janelas acesas de um modo variado, quando só são quartos e fica tudo apagado.

Outra obsessão é variar programas muito repetitivos, estamos a falar de habitação, , gosto de diversificar os pisos. Colocar um T2 em cima de um T5, ou um T5 ao baixo e em cima dispor um T3 e um T2. Isto, então quer dizer, que vai haver uma sala por baixo de dois quartos, para variar o efeito do prédio homogéneo, que é o caso do condomínio em Matosinhos. Tem quartos, e quartos-de-banho e salas misturadas, porque varia as tipologias que estão em cima umas das outras. Não tem os T3 todos em cima dos outros. Adoro. Aprendi isso com o Mies van der Rohe no prédio do Weisenhoff em Stuttgart. Sempre tive essa doidice de variar o programa dos pisos.

Sem ser na habitação, por exemplo o IAREN – Instituto da Água da Região Norte, que tinha aquele programa complexíssimo. Para mim a razão da forma, a base quadrangular que ele tem, relaciona-se com a pré-existência, que é um depósito de água com 24 metros de diâmetro, e que decidi deixar na frente da rua e fazer os laboratórios atrás do depósito. Como disse, tem de planta quadrangular, 24m por 24m, ou seja, exactamente, o diâmetro do depósito. O objectivo do cliente era o laboratório financiar a construção da recuperação do depósito, porque o laboratório presta serviços e precisa de obter receitas para o depósito passar a auditório, e lugar de exposições e de congressos. O projecto do depósito será de zinco

brilhante, azulejo azul, rodeado de água. Queria-se que viesse a parecer velho o laboratório e novo o depósito. Infelizmente ainda não se fez o depósito. Mas se for como o Arquitecto Siza que chega a ter projectos com dez ou quinze anos que não se fazem... por exemplo o SAAL da Bolsa esteve anos e anos parado e agora fizeram-no. Por exemplo, a Giuodeca de Veneza esteve anos e anos parado em Itália e agora estão a fazê-la. Se for paciente como o Arquitecto Siza, ainda me fazem o depósito. Não era bonito? Não sei se viu desenhos do depósito. O IAREN é a minha obra feliz. É muito pobre no exterior, é só betão. Mas no interior é uma rica surpresa, e ficou baratíssima a obra.

Natascha Cabral: Ainda em relação ao método, gostava só de perceber um bocadinho mais qual é o papel do desenho no seu método...

Teresa Fonseca: Desenho e maquetas é a mesma coisa para mim. Tenho necessidade de desenho rigoroso muito cedo e sobre o desenho rigoroso faço muitos esquissos. Eu tenho que fazer desenho rigoroso para desenvolver mais esquissos. Por causa da proporção. Os meus esquissos aparecem sobre os desenhos rigorosos. A maior parte deles e faço variantes, por exemplo, de cunhal, variantes de material... Infelizmente deitaram-me fora os desenhos do edifício Aquário, porque eu tinha uma série de alçados, dos cunhais, uns de tijolo, uns de... enfim. O desenho rigoroso não o considero separável do esquisso. Eu faço esquissos sobre alguns desenhos rigorosos. Mas desenho rigoroso feito por mim, não é o AutoCAD.

Natascha Cabral: Chegou a usar o AutoCAD?

Teresa Fonseca: Eu desenhei muito em AutoCAD, mas apetece-me mais fazer esquissos sobre desenhos que eu faço sobre as plantas, em que colo o meu vegetal na mesa e faço algumas correções e ponho folhas novas só para desenhar e fazer esquisso, mas sempre com uma folha por baixo rigorosa.

Natascha Cabral: Diria que há momentos em que desenha mais?

Teresa Fonseca: Não, não desenho mais esquissos no início ou no fim... na verdade, se calhar estou enganada, porque eu faço muitos esquissos na fase de execução. É engraçado, não é? Tenho muitos esquissos de fase de execução. Mas não sei agora quantos foram deitados fora, mas sim faço bastantes. Eu quando faço mais desenho é na fase de concepção, que são aqueles que eu lhe dei. Não lhe cheguei a dar desenhos de um concurso que eu fiz para uma plataforma logística?

Natascha Cabral: Não, penso que não.

Teresa Fonseca: Então dei ao Carlos Nuno Lacerda... a concepção de um concurso. Nos concursos faço muitos esquissos. Nos concursos é quando faço mais. Talvez porque não se espera que saia mais que a escala 1:500 ou 1:200 e o esquisso vai praticamente à escala natural. E eu gosto de fazer isso... de antecipar o prédio, o edifício, que vai numa escala de 1:500 ou

1:200. Aí faço esboços com árvores, com pessoas... gosto muito de fazer concursos. Deixei de os fazer porque os perdi todos. Não, eu deixei de fazer concursos, sobretudo por causa do último... foi muito confuso, aliás para Matosinhos e para a Universidade do Porto, fiquei em segundo lugar na primeira fase, de anonimato, mas depois acabou por ser anulado.

Natascha Cabral: Não é nada mau!

Teresa Fonseca: Não, o primeiro concurso que fiz também tive o segundo prémio e fiquei contente. Foi para a Frente Ribeirinha de Vila Nova de Gaia.

Natascha Cabral: Tem alguns desenhos desses concursos que poderia disponibilizar-me?

Teresa Fonseca: Tenho, mas dei-os ao Carlos Nuno Lacerda, mas pode ser que lhe arranje um que ele não publique. Porque no outro dia escolhi um em vez de outro e vou-lhe dar se calhar a si.

Natascha Cabral: Agora, gostava de saber o que é o desenho para si? Que relação tem com o mesmo? Desenha por lazer? Desenha diariamente?

Teresa Fonseca: Não, vou-lhe dizer uma coisa: há seis anos que eu não desenho. Verdadeiramente. Sempre faço uns desenhitos nas aulas. Mas o desenho como actividade regular e projectual não faço há seis anos. E digo-lhe qual foi o último desenho que eu fiz: foi o Projecto do Memorial do meu marido Emídio Fonseca, que está lindamente executado e posso dar-lhe uma fotografia. Foi feito na semana em que ele morreu. O último projecto que eu realizei foi em Maio de 2007, o Memorial de Emídio Fonseca Arquitecto, 1953-2009. Foi a coisa mais bonita que eu já fiz na minha vida, acho eu. Achei tão lindo o que eu fiz, que nunca mais quis fazer projecto nenhum.

Natascha Cabral: E, como é que definia o desenho? O que é para si?

Teresa Fonseca: O desenho é uma forma de falar consigo própria ou com os outros. O Projecto é para falar com os outros, os executantes, o cliente.... É muito simples a minha definição de desenho. É uma maneira de falar com uma matéria, a matéria espaço, com os outros e consigo próprio. Para corrigir uma escada por exemplo. Estou a corrigir a escada, ou seja, estou a desenhar a escada, mas estou a falar comigo. É uma maneira de falar consigo próprio e com os outros, isto é, os clientes e os construtores. Eu acho que isto é a melhor definição que lhe posso dar de desenho.

Por exemplo, aquela aguarela que está a ver do Carlos Carneiro da Madeleine, é um desenho que é ele a pensar na Madeleine. Foi a melhor maneira que ele teve, foi pegar numa aguarela e estar a olhar para a Madeleine, pensar na Madeleine e desenhar a Madeleine. Tenho imensos desenhos de flores por exemplo. Eu estou aqui com as minhas flores e desenho-as. Estou a pensar nelas e a falar com elas. Não tenho muitos desenhos de pessoas, porque com

as pessoas falo de outra coisa, não falo de arquitectura, não falo de desenho. Falo da vida, falo da comida, falo das viagens... não estou a falar de arquitectura.

Eu não tenho desenhos de pessoas, mas por exemplo o Siza tem desenhos de pessoas e é por isso que eu digo que ele é Arquitectura. Porque até quando está a ver pessoas a frente, ele está a ver um tema de Arquitectura e por isso desenha, até nas situações de maior fraternidade com os amigos. É uma situação igualzinha em que ele se põe com a esferográfica a desenhar Roma e inclui o seu papel e a mão que desenha, tornando-se parte daquela Arquitectura.

Natascha Cabral: Na verdade, já falou um pouco nisto, mas usa o desenho unicamente como ferramenta criativa para explorar as ideias no projecto ou também recorre ao processo como uma maneira de comunicar com o público?

Teresa Fonseca: Sim, eu uso o desenho para comunicar com o cliente. Mas, para já, vou lhe corrigir a pergunta. A correcção da pergunta é a seguinte: eu não aceito a palavra «ferramenta» para desenho. A palavra «ferramenta» vem da linguagem cibernética: «tool». Quando os alunos me dizem: «a ferramenta desenho», é porque estão a pensar a computador. Não estão a pensar «a mão que pega no instrumento», estão a pensar no rato que vai buscar o «tool». Uma das grandes deformações decorrentes desse vocabulário na designação de desenho tem sido a confusão de desenhos de projecto – com desenho artístico. Não está para aqui uma observação inocente, porque o «tool» – a ferramenta – é um termo informático. Seja em DWG, seja nas plantas, cortes e esboços com que se faz projecto são meios de produção do objecto arquitectónico. Meio de produção, não ferramenta. Não é um martelo, nem um serrote. Os «tools» são serrotes, martelos e pregos. Não se pode considerar o desenho de projeto um artefacto artístico. Porque a grande mistura entre arquitectos autores artistas, vem de desenharem à mão livre utilidades – para obras.

Não é um gato desenhado pelo Siza. Não é um corpo de mulher com um bebé ao colo, estes não são desenhos de arquitectura, são desenho artístico. Eu observo os desenhos de excelentes e consagrados autores arquitectos e não vejo desenho artístico. É projecto. Você está-me a dizer que desenhos à mão com eixos, sombras, modulações, quartos de banho, fachadas, são desenho. E até vejo estilos diferentes de uso do suporte (cadernos, folhas soltas) e instrumento gráfico (caneta, esferográfica, lápis de cor ou grafite). Concordo inteiramente. Essa é uma tese interessante que está por fazer, uma tese que desvende dois grandes mistérios. O «tool» e o «desenho artístico». Quando olharmos desenhos de projectos de autores arquitectos, por exemplo, Zumthor, Souto de Moura, Zaha Hadid, Álvaro Siza e, a seguir, observarmos um desenho de um homem de cabo verde em corrida, um casal com um bebé erguido nos braços, os gatos, os cavalos, os cristos, os apóstolos Pedro e Paulo em Fátima de Siza, estamos perante uma coisa diferente – para muitos, fácil, espontânea, para alguns, inútil.

Vou-lhe mostrar um desenho feito pelo Siza. Isto é um Matisse.... Quero ver quem é que tem Desenho! Desenho! Se você dismantelar o conceito de Desenho, nos desenhos dos projectos, você vai fazer uma grande tese. A dismantelagem do conceito contemporâneo de Desenho, como Projecto. Este desenho é um desenho que tem autonomia, não tem utilidade, que não seja a obra, aquela única folha de papel. O que lhe estou a dizer, a obra – a obra de arte. Isto é uma revolução na sua tese. Esta foi uma grande descoberta. O Desenho de Projecto é um meio, um instrumento de entendimento e descoberta, de criação de arquitectura, mobiliário, etc. Não é uma ferramenta porque depende de uma mão que desenha. O Desenho propriamente dito, é um artefacto artístico cuja finalidade exclusiva é a criação da obra de arte.

Natascha Cabral: Gostava então de passar para a última parte da entrevista: nunca trabalhou em equipa com o seu marido como é muito comum acontecer. Nunca ponderou trabalhar numa parceria?

Teresa Fonseca: Sempre trabalhei em equipa na escola. Depois, profissionalmente, sempre trabalhei sozinha, mas com colaboradores. Só houve um edifício, cuja fase de distribuição do programa – cuja enorme matemática de números e áreas, associação de tipologias, invenção de tipo de acessos foi quase toda avançada pelo meu marido que era um talentosíssimo arquiteto. Foi o prédio daqui de Matosinhos. De facto, só houve esse trabalho da primeira fase do projecto que fiz a medias com o meu marido. Depois quem apresentou a licenciamento, introduziu muitas daquelas variantes tipológicas de que já lhe falei, fez o projecto de execução e dirigiu a obra já fui eu com um colaborador madeirense muito dedicado. Portanto, pode-se dizer que eu tive sempre uma vida profissional sem parceria. Sempre desejei trabalhar em equipa, mas nunca tive colega que me convidasse ou que quisesse trabalhar comigo. Mas tive. num concurso convidei um colega para fazer uma sociedade por razões estratégicas de consolidação de equipa. Foi o arquitecto Jorge Nuno Monteiro de quem sou muito amiga, que viajou comigo e com Souto de Moura, trabalhou com o Siza durante dez anos e é um grande arquitecto. Realmente, eu sempre sonhei trabalhar em equipa, mas nunca se proporcionou.

Tive colaboradores, nenhum meu aluno, ex-alunos sim e sempre lhes paguei. Alguns já tinham feito estágios, e que me vinham procurar depois de ter feito o estágio na Alemanha e foram óptimos. Gente que já tinha tido a experiência de Erasmus. Eu só admitia gente com Erasmus, queria sempre arquitectos espertos, que já tivessem novidades, que já tivessem conhecido, estudado, conhecido Le Corbusier, conhecido Zumthor, e é muito interessante isso. Eu tive sempre assim umas equipas novas muito boas. Sempre que tinha o escritório aberto, tinha equipas bestiais. Tive um italiano de Reggio Calabria, que fez comigo um estágio. E outro italiano de Roma. É bestial ter gente de fora. As minhas últimas equipas foram enquanto aluna. Mas teria sido giro ter tido parcerias com colegas que são meus

amigos. E já tinha tido os meus filhos, ou seja, já não ia haver aqueles problemas das férias de parto. Abri escritório em 1977. Só entrei como assistente na FAUP quatro anos depois. O meu estágio mostrava os meus projectos. E sabe que é um vício ser autora.

Natascha Cabral: Acha que a relação entre arquitecto e cliente é muito diferente agora de quando iniciou a profissão? Qual era a sua relação com o cliente?

Teresa Fonseca: É muito diferente. O meu último caso de arquitectura a nível profissional foi normal, mas já foi há sete ou oito anos. Houve uma mudança dos estatutos da construção civil, suponho eu, e da instituição do papel do gestor do projecto. Acho que é mesmo o gestor do projecto, que é uma figura que é quem manda no arquitecto e nos engenheiros. Antigamente havia a figura do coordenador, que era o arquitecto que coordenava as especialidades. E agora há resultados desgraçados. Porque só o arquitecto é que sabe coordenar as especialidades, esconder os sprinklers, fazer desaparecer as armaduras dos tectos... O que você vê hoje, se é o gestor do projecto a mandar nas obras, olha-se para os tectos dos auditórios e só se vêem lâmpadas e pendericalhos e coisas.

Sabe o que é a síntese das artes, não é? O desaparecimento das especialidades... só se vê espaço. Não se veem objectos. O auditório da FAUP é um exemplo. Quando eu mostro o auditório que há na FAUP e um que há em Lisboa para os actos académicos, para as teses, é um susto. É um barraco todo pintado de preto e que tem o tecto todo cheio de pendericalhos que são candeeiros ou os sprinklers, outros para outras coisas, sei lá. É o Auditório Rainha Dona Sónja. As vezes vou lá e rio-me todo o tempo quando estou nos júris de doutoramento, porque descubro mais um pendericalho. É o edifício mais feio que eu conheço do país. A Faculdade de Arquitectura de Lisboa.

Então, em relação ao gestor do projecto, convidei o arquitecto Álvaro Siza para uma conferência na minha turma e onde ele levantou esse assunto e explicou aos estudantes a dimensão desse problema... Álvaro Siza ao falar do gestor de projecto referia a falta de controlo pelo arquitecto, em relação aos empreiteiros. O próprio cliente passou a confiar nos gestores de projecto, perdendo-se uma relação fundamental do arquitecto na fase de execução e eventual correcção. Quanto ao cliente se as relações com o cliente mudaram... eu espero que não. Eu diria que os casos de sucesso são aqueles em que se mantem uma íntima relação de cliente/arquitecto. Os casos de sucesso. E penso que são de atribuir os insucessos aos mediadores entretanto criados, que desacreditaram a figura do arquitecto. Por outro lado, a crise económica, que lançou no mercado clandestino arquitectos muito jovens com preços concorrenciais que são imbatíveis. E que não têm a experiência dos mais velhos. Experiência na resistência da obra, exigência de qualidade, e começam a facilitar. Por isso, eu penso que os últimos casos de sucesso são aqueles em que se mantem a confiança máxima arquitecto/cliente. E a escolha do arquitecto pelo cliente. Quando a escolha é feita pelo cliente, não é nos concursos. Portanto, os casos de sucesso continuam a ser os da escolha do

arquitecto pelo cliente e os da manutenção da soberania do arquitecto sobre a obra.

Passaram cinco anos desde 2011, mas você estava a entrar na Escola quando se deu este incidente e, portanto, não se apercebeu. São os cinco anos da crise. Mas é preciso chamar atenção para o segundo factor. A opinião pública despreciadora do arquitecto é constituído pelo exército de excedente de arquitectos que foram lançados no mercado com preços concorrenciais incompatíveis com a arquitectura institucional, com os escritórios estabelecidos. Portanto sem desmerecer dos jovens potenciais, é necessário falar os preços concorrenciais que só podem ser inferiores aos praticados com o peso de encargos sociais de escritório. Não estamos a falar da feira da Senhora da Hora. Estamos a falar de um mercado de trabalho com milhares de jovens arquitectos que têm um computador e que fazem os projectos todos por um preço irrisório e não acompanham obras, nem, portanto, incluem nos seus serviços a maior parte das vezes as especialidades, porque, entretanto, existem gestores de projecto, que se tornaram cada vez mais relevantes. Assim como os desenhadores de interiores. Portanto, três coisas: mercado excedente, gestores de projecto e desenhadores de interiores, que retiraram três coisas fundamentais de uma obra de boa qualidade. A coordenação das especialidades, a totalidade da obra, cozinhas, quartos, rodapés, lâmpadas, era tudo desenho do arquitecto. Não havia mobiliário desenhado por especiais. Nem cortinas cheias de borlas postas pelos decoradores. Agora desapareceu a totalidade da obra.

Outra coisa curiosa e nada construtiva, agora, é um novo perfil de cliente para acentuar esses três problemas. O novo perfil de cliente é jovem, lançado num mercado equivalente ao dos seus colegas arquitectos e que, portanto, tem como profissão e actividade, ou especulação ou iniciativas imobiliárias ou recuperações ou coisas. Portanto, o novo perfil de cliente busca financiamentos. A sua idade equivale à dos jovens arquitectos que contrata, assim como a dos jovens decoradores de interiores. Estou a descrever a actualidade. Apareceram quatro novas realidades, que você pode notar. Então eu destacava os casos de sucesso que parecem ser aqueles onde ainda continua a haver a escolha do arquitecto do cliente e a soberania do arquitecto sobre a obra. No entanto, a situação real é esta. Gestores de projecto, decoradores de interiores – os especialistas, o lançamento no mercado de trabalho de excedentes de arquitectos sem responsabilidades sociais e, o mais importante de todos e o último o novo cliente com menos de quarenta anos de idade dos tais excedentes arquitectos, que tratam de igual para igual. Não têm uma formação de respeito pela profissão de arquitecto. Olham para o arquitecto como um utilitário, como um «tool», ao qual aliam o designer de interiores que também é amigo, o empreiteiro de janelas que também é amigo e um tio que faz carpintaria. Eu não queria estar na profissão. Estou contentíssima por estar fora.

Natascha Cabral: Para finalizar então, gostava de fazer umas perguntas mais directas sobre uma obra sua que achei muito interessante, que é o IAREN, e gostava que falasse

um bocadinho sobre a relação e o papel da natureza e da luz em sua arquitectura. Como foi o primeiro contacto com a encomenda? Quais foram as maiores preocupações e objectivos de realização desta obra? Sentiu alguma restrição no desenvolvimento do projecto?

Teresa Fonseca: A primeira coisa que eu gosto de falar é o nome da cliente. Conheci a Doutora Fátima Alpendurada num dia formidável. Gostava que fosse assim o início do tema que lançámos aqui. Esse exemplo levou a todas as coisas boas que aconteceram. Conheci a Senhora Doutora que no primeiro dia me convidou a deslocar-me a Lisboa para visitarmos dois laboratórios análogos. Repare na admiração e no respeito. É bonito, ou não é? No próprio dia da sua entrada no nosso gabinete, quis deixar claro, que estaria em primeiro lugar uma visita a instalações semelhantes, que ela achava serem em Lisboa. Uma era no Ministério do Ambiente, de grande dimensão, e outro era pequeno, exactamente do tamanho da dela. Queria mostrar o que eram as actividades e os equipamentos, por serem altamente sofisticadas.

A restrição principal foi-me colocada logo no primeiro dia, o orçamento. Não podia ser maior que 240.000 €. A cliente era uma cliente particular e professora da Faculdade de Farmácia e pretendia criar o primeiro instituto autónomo da universidade de investigação, sendo o senhor presidente, o senhor reitor. Era um instituto de investigação em água, mas para prestação de serviços as câmaras todas do norte de país e pessoas que quisessem fazer análises de água. Era de tal maneira o conjunto de encomendas que tinha que não se justificava estar dentro de uma faculdade fazer-se isso. Portanto, construíram o edifício e obteve o terreno oferecido pela Câmara de Matosinhos. E o sítio, era o mais maravilhoso do mundo, já que quer saber sobre a natureza do sítio. A natureza do sítio era um lote minúsculo, onde já estava instalado o primeiro e o maior depósito de água de abastecimento de Matosinhos. Imagine, é uma estrutura de betão circular gigante, tenho a impressão que hoje são todos menores. Anacrónico, mas que está numa rua muito importante de Matosinhos, que é a Rua General Torres, que era antigamente a chegada à Matosinhos para quem vinha da rotunda dos Produtos Estrela sem ser pela circunvalação.

O depósito de água estava ali e o terreno que a câmara se lembrou de dar foi simbolicamente associar o instituto de água ao depósito. Enganou-se a referir que o terreno era o do lado, portanto, que ficava ao lado do depósito. Fez-se um primeiro estudo prévio para o lado do terreno. Entretanto o senhor presidente da câmara diz que o terreno não é dele e que era de um particular que ia construir lá um prédio. O terreno era atrás do depósito, portanto fiz outro estudo totalmente diferente. Em vez de um edifício em «L» que formava uma praça com o depósito, fez-se o edifício associado ao depósito. A geometria foi o que prevaleceu. Tem muita graça, porque as coisas simbólicas têm um valor.

[Enquanto explica faz o desenho ao lado] A rua é a mesma. A frente que aqui era esta

passou a ser esta, daí a decisão em fazer o IAREN exactamente com 24 metros por 24 metros. Ou seja, dois em um. A cliente era tão simpática e queria tanto fazer o projecto que não cobrámos honorários pelo primeiro trabalho... Há outra pré-existência que era uma árvore no terreno vizinho e eu fiz uma janela importantíssima virada para a dita árvore. Cortaram-me a árvore [risos]. Aprendi que nunca se deve pensar por seguro no terreno alheio. Este trabalho tem muita graça. A inserção urbana disto era um bairro operário e tive a ideia peregrina de que os miúdos do bairro fossem sensibilizados para a investigação científica olhando através dos vãos das janelas. Se vissem as actividades no interior e se houvesse uma rampa entre o bairro e a Rua General Torres, atravessariam o IAREN para irem para a escola ou irem para outros sítios. A directora do IAREN achou isto o máximo, ter gente dentro do edifício, mas a câmara chumbou a rampa. Conclusão, fechamos e está lá na mesma a rampa, mas só para os utentes do IAREN. Tem aqui uma escada muito linda e é a que está na capa da revista Arquitectura e vida de 2006... A foto é do Ferreira Alves que foi o primeiro admirador da obra porque disse que fez o dobro das fotos que costuma fazer e pediu para voltar quando estivesse a funcionar.

Então adversidades não houve nenhuma, tirando a da câmara que bloqueou a rampa dos meninos. Uma das adversidades do projecto foi o idealismo da minha ideia de fazer atravessar os terrenos do edifício pela população do bairro que estava a cota superior e a Rua General Torres que estava aqui, foi uma ideia que nasceu do próprio projecto, de ler a vizinhança. Ao ler a vizinhança dos prédios inóspitos e de um jardim ali miserável, achei interessante sensibilizar os miúdos para a investigação. Por isso as janelas do IAREN estão exactamente à altura da rua de cima, ou seja, agora tem o IAREN. Existe uma fotografia aqui em cima em que se vê a cobertura do IAREN e vêem-se as janelas aqui e ali dos laboratórios, em que o pé-direito é de 4 metros. A janela está a 2 metros. A altura das portas é de 2 metros. O bairro vê o ar condicionado, os vidros, as pessoas a trabalhar, tudo aqui. Eu achei isso a coisa mais espantosa do IAREN. Eu mando-lhe o projecto.

Natascha Cabral: O que é que valoriza neste projecto? O que é que a faz gostar dele?

Teresa Fonseca: Foi a relação extraordinária com a cliente. E outra coisa de extraordinário foi que houve cliente, houve arquitecto, houve uma relação tal de confiança. Foi o único cliente que me fez liderar o processo concurso de empreiteiros, ou seja, ser a minha equipa de orçamentistas que estudou o concurso das propostas dos empreiteiros e escolheu não a mais barata, mas a da firma mais sólida, que era a que ficava em segundo lugar mas que, quando se pediu uma segunda proposta de preços, foi o único empreiteiro que não baixou 1€ e disse: “O preço que dei, era o mínimo que eu podia dar.” E que é um empreiteiro fabuloso, que é da Maia e quem me tinha já falado nele tinha sido o meu amigo João Álvaro Rocha. Foi uma obra com um empreiteiro fora de série. De uma grande seriedade. O engenheiro que me pôs a frente da obra era tão talentoso e tão rigoroso, que o meu orçamentista nunca teve problemas com ele. E fez questão de transformar aquela obra,

numa obra exemplar. Portanto, foi uma obra privilegiada, pela cliente, pela arquitecta e pela equipa. A confiança que depositou em mim que levou a que o empreiteiro fosse escolhido pela nossa equipa. Pela força da equipa. Era a única que tinha todos os direitos sociais pagos, tinha todo o pessoal dele, sem ser sub-empreiteiros, ou seja, um empreiteiro fora de série. Essa é a grande virtude daquela obra. Passados doze anos parece acabadinha de construir. Não envelheceu rigorosamente nada a obra e mantém-se no estado em que foi construída, quer pela manutenção que foi feita por quem lá trabalha, quer pela qualidade de execução que foi aprimorada. Portanto, é um caso extraordinário.

Natascha Cabral: Alguma vez recusou uma proposta de arquitectura?

Teresa Fonseca: Sim recusei. Recusei uma vez uma proposta de arquitectura, depois de ter feito dois estudos prévios. Fiz dois estudos prévios para um cliente que me pediu um projecto de um Hotel em Leça da Palmeira e quando me voltou a procurar, eu disse: “Já não lhe faço o projecto, porque perdi o interesse. Fiz dois estudos para o hotel e o senhor gostou dos dois. Investi dois estudos no senhor e o senhor gostou muito das duas vezes, mas nunca perguntou quanto é que era, nem prevê quando vai fazer. Não quero trabalhar para o senhor.” E era um hotel, portanto, não era uma obra pequena.

Natascha Cabral: Por fim, qual é o seu entendimento do termo de responsabilidade do arquitecto?

Teresa Fonseca: É total. É responsabilidade máxima. A ética do arquitecto é fundamental enquanto continuar a pensar que a sua função é dar felicidade às pessoas. Para isso, ser honesto com elas e dar o seu melhor ou dizer que não pode, quando não sabe. Isso também pode ser ético. A responsabilidade é tão grande, que as pessoas deviam dizer: «Eu não sei. Mas acho que sei quem faz melhor». A responsabilidade social do arquitecto é oferecer uma obra de arte. Não é oferecer uma função. É oferecer um sonho. Se fosse satisfazer uma necessidade, qualquer pessoa fazia, mas satisfazer um sonho, um desejo, uma aspiração, que são coisas implícitas, que só se descobrem com a intimidade com o cliente. Ou só se descobrem com o nosso pensamento filosófico do mundo. É usar um projecto do cliente para enriquecer uma parte de cidade. Aproveitar a oportunidade que nos é oferecida por um cliente para dar uma obra de arte a cidade, é aquilo que eu entendo por responsabilidade social do arquitecto. Como disse atrás, o desenho não é uma ferramenta. É a criação da obra.

Natascha Cabral: Muito obrigada pelo seu precioso tempo!

ENTREVISTA A GRAÇA CORREIA

Dia 25 de Março de 2016 no Porto.

Natascha Cabral: Antes de mais, agradeço a sua disponibilidade. Esta primeira parte da entrevista foca-se muito no ensino e na formação que teve, por isso, eu gostava de começar por perguntar: como é que era o ensino e a atmosfera na ESBAP na altura em que começou a estudar e durante o curso? Quais eram os grandes ideais, por assim dizer?

Graça Correia: Ora bem, na realidade era muito diferente do que eu encontro agora na FAUP. Por um lado, apesar de estarmos integrados no centro da cidade, a partir do momento em que se entrava naquele palacete das Belas Artes, era quase como entrar num mundo aparte. No primeiro dia de aulas, conhecia uma única pessoa que já era minha amiga e ia entrar comigo, a Ana Roboredo, e lembro-me de ficar nas escadas da entrada principal à espera que ela chegasse. Mais tarde, dei uma volta pela Escola – como sempre lhe chamámos - e senti pela primeira vez aquele mundo tão diferente. Isto porque funcionavam lá vários cursos em simultâneo: Pintura, Escultura, Design e Arquitectura fundamentalmente. Todos os professores desses cursos, assim como os grandes pintores e escultores, que ouvíamos falar, o Angelo de Sousa, o Zulmiro de Carvalho, o Alberto Carneiro, andavam por ali nos mesmos corredores e tinham uma forma de estar e uma presença, que definia uma atmosfera muito particular. Eu vinha do centro da cidade de autocarro, passava o Jardim São Lázaro a pé e entrava naquele espaço tão bonito. A casa era muito bonita. O bar e a cantina, onde almoçávamos, também era uma ampliação desta desenhada pelo Alcino Soutinho, muito bonita. Penso que já tinha tido uma intervenção anterior, mas a parte toda envidraçada por baixo do auditório era do Soutinho. No exterior tinha um jardim fantástico com um lago que separava o corpo da casa principal do corpo onde nós tínhamos as aulas teóricas.

No primeiro ano tínhamos as aulas teóricas de teoria geral de Organização do Espaço com o Fernando Távora (com o apoio da Anni Gunther e do Rui Tavares), as aulas de Geometria Descritiva da Helena Albuquerque, e Matemática com a Paula Ranhada. Tínhamos as aulas neste corpo, que tinha sido feito pelo pai do professor Manuel Fernandes de Sá. O seu pai tinha feito esse corpo muito interessante, perpendicular à Rodrigues de Freitas com uma frente estreita, como a frente do lote típica do Porto, da casa burguesa, só que contemporâneo e a fazer a viragem para o Jardim e para o Palacete com este edifício comprido todo voltado para o jardim e para o lago. Portanto as salas de aula eram todas voltadas para ali. As aulas de Projecto eram num pavilhão de escultura muito grande, onde estavam todas as turmas do primeiro ano e isso era uma coisa muito boa. Na altura, todos os professores de projecto do primeiro ano eram: o Quintão, que era o meu professor, o Manuel Botelho, o Henrique Carvalho, e o José Manuel Soares. O Sérgio Fernandes, era o coordenador de projecto do

primeiro ano, juntamente com o Manuel Correia Fernandes, que dava as Aulas Teóricas de Projecto, se não estou em erro. Nós tínhamos quatro turmas e cada uma creio que tivesse uns vinte alunos.

Naquele pavilhão enorme que tinha uma grande proximidade ao lago, tínhamos as aulas de projecto e as aulas de desenho. Este pavilhão estava aberto 24 horas. Com este pavilhão estavam também os outros todos, de escultura, de pintura, etc. Havia uma carpintaria, que apoiava não só os escultores, mas era lá que nós comprávamos os estiradores. Eu penso que faziam as telas e as bases para pintura lá também, logo era um carpinteiro que interagia muito com os alunos. Não havia computadores na altura. Agente trabalhava no estirador e cada um tinha o seu estirador. No primeiro ano, havia este convívio enorme com os alunos todos. Claro que cada um estava no seu lugar e cada turma estava no seu canto do pavilhão. A turma do Manuel Botelho funcionava no mezanino, que era um mezanino feito com uns andaimes e umas escadas. Era uma estrutura muito ligeira e que foi feita ali para pôr mais uma turma. Via-se perfeitamente de cima para baixo e de baixo para cima. No mesmo espaço, funcionavam as aulas de desenho e os professores eram o José Grade e o Joaquim Vieira que eram espectaculares; as aulas de desenho eram absolutamente fantásticas.

O horário também era muito interessante. Nós tínhamos aulas das 9:00, mas que nunca funcionavam às 9:00 na verdade. Começava por volta das 9h30, mas os alunos estavam sempre por ali, porque muitos alunos não eram do Porto dado que na altura só havia duas Escolas de Belas Artes no país. No meu caso, eu era do Porto e chegava às 9:00, 9:30, 10:00, por aí. Não havia assim um grande controlo, porque havia sempre gente a viver ali a volta, ou seja, mantinha-se sempre o ambiente de trabalho. Quando me candidatei às Belas Artes, só havia o curso de Arquitectura nas Belas Artes em Lisboa, no Porto e já havia Árvore. Eu não queria ir nem para Árvore, nem para Lisboa, portanto, só ia para Arquitectura se entrasse no Porto. Naquela altura era muito complicado fazer as candidaturas à universidade. Eu lembro-me que dormi dentro do carro na rua a frente do sítio onde nos candidatávamos e quando preenchi a folha das candidaturas só pus uma única opção. Eu fui logo das primeiras porque tinha dormido ali para evitar as filas, porque as filas eram gigantescas para as candidaturas, podia demorar um dia inteiro. Mas a senhora que me recebeu a candidatura disse-me: “Os seus pais sabem que está a fazer isto? Que só pôs um curso?” (risos). “Mas é o único curso que eu quero”, e ela disse: “Ah não, desculpe, mas não pode fazer uma coisa destas, tem que pôr aqui pelo menos Lisboa e Porto”. E eu disse: “Está bem, ponha então ali Lisboa também, mas eu não vou para Lisboa.” – “Mas depois pede transferência! Não faça uma asneira!” Mas era ao contrário, havia era muitos alunos que vinham de Lisboa. Havia mais gente em Lisboa e, naturalmente, havia menos vagas porque o número de estudantes era muito superior. Assim, o que aconteceu foi que, no meu ano e no ano a seguir, eu tinha imensos colegas lisboetas. Muitos dos arquitectos de que

ouvimos falar agora de Lisboa entraram naquela altura e foram os meus colegas no primeiro ano ou no seguinte e depois pediram transferência. Os Promontório, por exemplo. O grupo todo estudou praticamente naquele primeiro ano comigo. O Rui Salvador (o Toureiro), a Cristina Veríssimo dos CVDB, Ricardo Back Gordon foi do ano a seguir, assim como o Zé Adrião e o Pedro Reis que também foi também um dos meus colegas, mas esse mais novo já foi no escritório do Souto Moura. Portanto há muitos arquitectos na altura que vinham fazer o primeiro ano ao Porto.

O ambiente era muito particular, porque a escola criava uma espécie de microclima. Nós entrávamos naquela porta do palacete e parecia que entrávamos num mundo completamente diferente da cidade. No primeiro ano, havia aquele espaço onde convergia tudo e todos os anos e mais ainda a malta de “Artes”. Tínhamos lá segunda, quarta e sexta, toda a manhã, das 9h às 13h, Projecto. A terça e quinta, das 9h às 13h, tínhamos Desenho. Isto era sagrado. Nós sabíamos que entrávamos para aquele espaço e que estavam lá os professores de Projecto e os professores de Desenho naqueles dias. Os projectos e os desenhos estavam expostos sem quase privilégio nenhum. Embora o projecto fosse central, na realidade, o desenho também tinha uma presença muito forte. Os professores de desenho também tinham uma presença destacada, porque o desenho era entendido claramente como um instrumento privilegiado do projecto. Portanto, havia ali uma relação muito forte entre o Desenho e o Projecto logo no primeiro ano. O Joaquim Vieira foi uma personalidade absolutamente marcante para mim no primeiro ano e o Zé Grade também, só que não me calhou como professor.

Nos outros dias, a segunda, terça e sexta, tínhamos as outras disciplinas, que eram poucas. No fundo, acho que no primeiro ano tínhamos cinco: Projecto, Desenho, Teoria Geral da Organização do Espaço, que tinha uma organização das aulas também muito interessante, que eu já explico. Tínhamos aula magistral, por assim dizer, do Fernando Távora à sexta-feira a tarde. Essa aula era, mais ou menos, das 15h às 17:00 – 17:30, conforme o Távora estivesse mais inspirado ou mais cansado. Mas era assim uma aula de duas horas muito, muito boa. De resto, as aulas dele são conhecidas, até há uns filmes que no ano passado fizeram uma exposição em Guimarães das aulas. A partir daquela aula, o pessoal dispersava-se. Quem era de fora e ia para casa para passar o fim-de-semana saía naquela altura, quem era do Porto marcava jantaradas com os amigos que ficavam e combinava-se coisas no fim-de-semana. Portanto, a partir das 17:00-18:00 começava assim uma boémia engraçada com aquele grupo de gente que era quase uma família ali dentro.

Depois tínhamos a Paula Ranhada a Matemática e a Geometria Descritiva. Também havia Geografia que tinha uma componente de entendimento das cidades, dos lugares e da topografia. A Teoria Geral do Espaço era dada também de uma forma muito interessante, porque nós tínhamos o Fernando Távora com esta aula magistral e depois as aulas com a

Anni Gunther e o Rui Tavares. Para além disso, havia umas aulas práticas onde se faziam os trabalhos em conjunto, que acho que eram uma iniciação também incrível ao entendimento da história geral das cidades e da história da construção das cidades – da análise do Território à cidade e às formas da habitação, porque isto era muito complementar. À primeira vista, não havia assim nenhuma relação entre o que o Távora fazia e o que era feito nas aulas práticas. No meu caso era acompanhada pela Annie Gunther e o Rui Tavares estava noutra turma. Lembro-me muito bem, porque era um trabalho de grupo que nós fazíamos sobre as cidades. Por exemplo, o meu trabalho foi sobre Viana, mas havia Viana, Caminha, Braga, etc., e estudava-se aqueles aglomerados desde que surgiram. Fazia-se também uma leitura do território em termos topográficos e geográficos, ou seja, abordava-se as relações dentro da Europa ou com acontecimentos históricos, a forma como assentaram as primeiras construções, os primeiros aglomerados, dos mais antigos até aos mais recentes. Fazia-se várias plantas, de modo a sobrepor as várias camadas de assentamentos e de construção, daquela formação dos primeiros aglomerados até a contemporaneidade. Como é que as cidades e como é que eram as várias camadas das cidades na história? Aquilo dava desenhos lindíssimos e para nós era uma descoberta porque nunca tínhamos tido algo assim.

Na realidade havia uma articulação entre o que estávamos a aprender na Geografia, e o que estávamos a aprender na prática em História, em que fazíamos estes exercícios práticos que relacionavam a Geografia e a História. A forma como os assentamentos surgiram e como é que isso promoveu as construções; de que modo foram evoluindo, mas, ao mesmo tempo, como, porquê e que relações se estabeleceram com a história, com os sistemas económicos e locais etc. Em Viana, por exemplo, era a presença e importância do rio, o tipo de terrenos que havia... Se tinha mais rochoso com pedras ou se era mais xisto... em Braga a importância da Bracara Augusta, dos romanos, em Guimarães os Castros... Portanto, juntava estas abordagens todas e tornava-se muitíssimo interessante. Era um exercício que durava o ano inteiro e que não se sobrepunha nunca ao projecto. Essa era a diferença fundamental, que caracterizava aquele ensino nas Belas Artes. O que se notava era que aqueles professores todos faziam Arquitectura, que tinham tido um percurso em escritórios de Arquitectura, por isso, tudo era dado muito em função do Projecto. O Projecto era o catalisador, e o Projecto era central na nossa formação – o objectivo era aprender a fazer Arquitectura e construí-la, de facto. Não havia competição nenhuma entre as disciplinas; havia uma grande convergência para o Projecto e havia uma coordenação horizontal muito clara. Talvez porque eram poucos professores e poucos alunos e se encontrava toda a gente ali, à volta do lago, e no bar... Toda a gente estava a trabalhar para o Projecto – para a Arquitectura. As pessoas (todos os professores) tinham muita noção do que era fazer um projecto de arquitectura e do tempo que os alunos precisavam para o fazer porque faziam o mesmo nos seus escritórios, não estavam completamente desligados desta realidade. Os trabalhos de História, de Teoria Geral da Organização do Espaço, de Geografia, ou mesmo os exames,

era tudo muito nos «intervalos» do Projecto e do Desenho e mais tarde da Construção que também convergia para o Projecto e cujas entregas eram normalmente em conjunto, como deve ser e avaliadas em conjunto, com todos os professores. Ao mesmo tempo, aprendíamos imenso, porque percebíamos precisamente porque é que estávamos a falar daquelas coisas. Até o terceiro ano foi assim.

No segundo ano, tínhamos umas aulas fantásticas de História teóricas com o Domingos Tavares que não deixavam de ser centrais para nós, porque eram bem dadas. Com paixão, sentia-se. Não tive a Beatriz Madureira, porque houve ali uma troca qualquer e eu voltei a ter a Anni Gunther no terceiro ano a História. E foi bem bom. Depois só me lembro de de ter aulas práticas de história, talvez no quarto ano em que o Alexandre Alves Costa dava as aulas teóricas e as aulas práticas eram dadas pela Marta Oliveira. A recordação que eu tenho, é que estes dois anos, o primeiro e o quarto ano, foram os que funcionaram melhor na História precisamente porque tinham esta abordagem prática. Mas era bastante mais “leve” em relação ao que se faz agora no quarto ano, não se sobrepunha tanto ao projecto em termos de dedicação e era mais convergente com este, também. Eu acho que os trabalhos que se fazem agora em História no quarto ano, não sei se deveriam ir talvez para um ano mais abaixo, porque são muito desligados do projecto. Recordo-me das aulas práticas da Marta Oliveira, supervisionadas pelo Alexandre Alves Costa e que não eram tão desconectados da nossa realidade e mais relacionadas com o projecto. Os alunos praticamente nunca falam connosco no que fazem nas aulas de história e eu não sei muito bem o que eles estão a fazer. Quando estão a fazer aquilo nem se quer pensam no projecto, que dá a sensação de que é tudo pensado por blocos separados, ou seja, não existe aquela horizontalidade que tão bem recordo. Mas claro que o Alexandre também fazia arquitectura e tinha escritório, sabia do que precisávamos na prática futura da nossa profissão.

O terceiro ano, ainda fiz nas Belas Artes e o quarto ano já no pavilhão Carlos Ramos. Lembro-me que as aulas de Manuel Mendes também eram espectaculares, porque ele fazia a parte teórica e a parte prática muito relacionada com Projecto. Fazíamos exercícios em que tínhamos que redesenhar uma obra. Isto é uma coisa que eu ainda faço com os meus alunos, embora às vezes o faça com outros alunos de anos mais iniciais, mas acho absolutamente fundamental, terminando na realização de uma maquete da obra escolhida. Na altura, fiz uma casa do Giorgio Grassi, porque não conhecia o arquitecto Grassi. Eu tive uma experiência muito interessante, porque na primeira vez que mostrei uns alçados do meu projecto ao Eduardo Souto de Moura, que era o meu professor de projecto no quarto ano, ele disse-me: “Ah, muito Grassi!” E eu fiquei a olhar para ele, porque eu me chamo Graça e pensei: “Estará a gozar? Grassi? O que é que ele quer dizer?” Depois um colega meu, que era o António Portugal, disse-me: “Não, Grassi é um arquitecto italiano e ele está a referir-se ao Grassi”. Mas eu não sabia do que ele estava a falar no momento e a

semelhança dos alçados era pura coincidência (risos). Ou não, mas porque como me dizia mais tarde o meu orientador do doutoramento, a arquitectura também se aprende pelos olhos e dava mesmo uma disciplina que se chamava “miradas intensivas” onde nos ensinava a “estudar” arquitectura. O Manuel Mendes deu uma série de obras à nossa escolha para redesenharmos e fazermos as maquetas. Eram casas, porque a casa é sempre uma obra em que se pode estudar quase tudo, não é? A relação com o lugar, a escala, a materialidade, os sistema construtivo, a espacialidade... Eu fiz duas: a casa da Eileen Grey, em Roquebrune-Cap-Martin, onde depois lá perto o Le Corbusier tinha o Cabanon. Eram arquitectos que eu não conhecia: a Eileen Grey, porque era uma mulher e eu não conhecia nenhuma obra dela e escolhi o Georgio Grassi, porque o Souto de Moura me tinha dito que os meus alçados eram ‘Grassi’. Eu não conhecia nada de Grassi, por isso, quis perceber e quis estudar a obra dele e optei por esses dois. Portanto, era um exercício fantástico, porque ele queria que nós estudássemos a casa, soubéssemos explicar e apresentar a obra. Mas a partir de uma pesquisa em livros: que descobríssemos a escala, que desenhássemos em papel branco a casa toda, as plantas, os alçados, fazer um ou dois cortes e fazer as maquetas à escala 1:50, salvo o erro. Na minha opinião devia fazer-se em todos os anos este exercício, ou pelo menos, nos primeiros anos que não fazia nada mal. Este exercício foi para mim absolutamente relevante e mostrou-me como pode ser o exercício para a avaliação de uma disciplina teórica que converge no Projecto sem ser um exame que de pouco serviria. Aprendi imenso. Usávamos o desenho, usávamos a maqueta, usávamos os esboços, portanto tínhamos que esboçar as casas, imaginarmo-nos dentro delas... fantástico.

Mas continuava a ir almoçar às Belas Artes, porque se comia mesmo bem e ainda estavam lá amigos...Depois, esta questão de irmos para os intervalos e para o bar e estar tudo misturado, sair-se à noite também com esses colegas, fazia-nos recorrer mais a outro tipo de representações como colagens, sombras, etc., também não tínhamos computador, não é? Por isso, usávamos muito o desenho, que era uma experiência incrível. Toda gente se conhecia. Eu chegava a casa e a minha irmã estudava direito em Coimbra, portanto pode imaginar, estava nos antípodas do espaço em que eu estava e vivia. Ela ia para Coimbra e era aquela coisa dos Doutores, e ainda hoje se tratam assim, quando ela estão com os colaboradores e os advogados é tudo doutora e doutor. Então, eu chegava a casa e ela chegava ao fim-de-semana e contava as coisas dela, dos doutores e eu dizia-lhe que nós praticamente tratávamos-nos todos por «tu cá, tu lá,... » e ninguém acreditava em mim (risos). Havia imenso à vontade. Eu, por acaso, não tinha esse à vontade, mas por educação, porque a minha mãe tratava toda gente por você. Até ao irmão ela tratava por você e eu tinha muita dificuldade em tratar as pessoas por tu. Por isso, nunca consegui ter esse à vontade e tratar as pessoas todas por tu, mas tinha imensos colegas que tratavam. Ninguém acreditava lá em casa (risos).

Depois ali na faculdade já foi mudando um bocadinho, mas também foi engraçado quando fomos para a FAUP. Como também ainda era pequenino o curso, porque não havia espaço só estávamos lá nós. O quarto ano tinha as aulas todas no pavilhão Carlos Ramos, onde agora funciona o segundo. A minha turma era a do Eduardo Souto de Moura, havia a turma do Carlos Guimarães, do Jorge Gigante, do Meneres e o Pedro Ramalho era o coordenador. Não eramos muitas turmas, não sei se eramos três ou quatro. Ocupávamos o pavilhão com muito espaço e maquetas. Nas cavaliças estava o quinto ano. Era pequenino, mas tínhamos o jardim e vivíamos muito o jardim. Ainda não estava a ser nada feito do edifício de hoje, portanto, eu saí da FAUP e ainda nem se quer tinha começado a obra, mas já havia o projecto. O bar era mesmo a cozinha da Casa Cor-De-Rosa, a secretaria era ao lado do bar, no canto mais próximo do jardim, a biblioteca era, quem entra na porta principal da Casa Cor-De-Rosa à direita. Em cima nas salas da Casa Cor-De-Rosa havia aulas teóricas. Até a construção da FAUP, que agora é o edifício grande do Siza, foi-se inventando formas de os alunos não serem muitos, ou seja, no sexto ano inventou-se o seminário de pré-profissionalização, que era feito fora da faculdade. Havia só umas aulas, uma vez por semana, em que nos juntávamos com os professores. A seguir a mim se não me engano, houve os estágios. Depois até houve um estágio intermédio. Inventou-se assim, sempre umas maneiras de fugir à falta de espaço e a transição ia sendo feita aos poucos, de um edifício para o outro.

Não tenho assim muitíssimas recordações de alunos abaixo de mim porque na realidade nós ali na FAUP já não passávamos assim tanto tempo como gostaríamos nas Belas Artes. Depois como os mais novos já tinham entrado, houve ali um período em que conheci melhor os mais velhos, porque as Belas Artes foram mais uma ‘família’, embora aquele período da casa cor-de-rosa e o pavilhão Carlos Ramos fosse também bastante familiar... Eu lembro-me que no quinto ano tinha aulas nas cavaliças com o Carlos Prata. Nesse ano, nós tínhamos três opcionais que eram: reabilitação, arquitectura e urbanismo. Mas eu até tenho a ideia que no meu ano eram só as disciplinas: arquitectura e urbanismo. Só que eu tinha tido o professor que era o Camilo Cortesão a Construções, talvez no segundo e terceiro ano, não me lembro bem, e não tinha sido assim uma experiência maravilhosa. Portanto, como o professor de projecto no tema arquitectura era o Camilo Cortesão e o Táso de Souza e Táso de Souza estava a fazer a Faculdade de Letras e eu disse: “Eu não quero ser aluna dele. Não gosto nada deste edifício.” (risos). Tinha acabado de ser aluna do Eduardo Souto de Moura e achava que não fazia sentido. Não vou para aquela área. Mas não conhecia nada de Urbanismo, nem me sentia fascinada, também não conhecia o Nuno Portas; no entanto, já conhecia o Carlos Prata que tinha sido professor de uma disciplina muito interessante que era Análise de Território no 3º ano em que tive a felicidade de ter o José Gigante a Projecto, portanto tinha excelentes recordações daquele ano. Análise do Território, penso que também era dada por um professor que faleceu pouco tempo depois,

ou esse seria no 2º ano? Não me estou a lembrar do nome dele, mas eu gostei muito dessa disciplina, porque ela não só se cruzava com o projecto como reflectia no modo como a forma da cidade tem a ver com a forma das casas...

Normalmente os professores de Análise do Território estavam presentes nas avaliações de projecto, que era outra das coisas muito interessantes. Muitas vezes, no primeiro ano, os professores de desenho estavam presentes nas avaliações de projecto. Isso era uma coisa fantástica. Segundo e terceiro ano, os professores de Desenho, de Construção e de Análise de Território estavam sempre presentes nas avaliações. As avaliações eram bem mais... Quer dizer, eu agora não estou presente nas vossas avaliações de segundo ano, não sei como é que são. Mas como éramos poucos, toda gente era avaliado por todos esses professores. Eu lembro-me que tinha gostado do Carlos Prata. Sim, acho que era no terceiro ano que ele estava, que era o ano em que eu tinha o Gigante e tive muita sorte.

Eu só não tenho grandes recordações do segundo ano em que tive o professor Manuel Teles a Projecto de quem não gostei nada, mas gostei muito de desenho, porque tinha a Luísa Brandão. Aí tive muita sorte, porque esta dupla, Manuel Teles e Luísa Brandão, que sendo tão diferentes, acabaram por ser complementares. Ela como era arquitecta acabou por ser a minha professora de projecto e desenho, o que me trazia alguns problemas, porque o Manuel Teles não gostava disso (risos). Eu gostava muito de falar sobre desenho e projecto com ela. Ele não gostava nada, porque às vezes eu dizia-lhe: “Ah, estive a falar com a professora Luísa...”, e ele fazia assim uma cara (risos). Por isso, não foi assim um ano de projecto que eu gostasse muito. O terceiro ano foi excelente, e então como gostei do professor Carlos Prata e das críticas dele, quando cheguei ao quinto ano pensei: “Ah não vou nada para arquitectura...”. Eu nem sabia quem era o Tasso de Souza, mas eu não queria era aprender a fazer a Faculdade de Letras e, portanto, queria fazer outra coisa, e experimentar outra coisa. Como o Carlos Prata estava a dar projecto com o Nuno Portas, eu fui para Urbanismo. E até gostei imenso da experiência, sobretudo, por causa do Carlos Prata.

O que eles faziam na Análise de Território que eu não falei antes era isto. A partir do terceiro ano, nós tínhamos Análise de Território e fazíamos uns exercícios muito interessantes aqui no Porto. Por exemplo, nós estudávamos como é que se fazia a relação do edificado na Rua do Almada, como desenhar um alçado numa rua inclinada; como é que se fazia a tipologia da casa em relação com a rua ou com o passeio ou com a praça... Depois ali no Bairro Marechal Gomes da Costa: como é que é a tipologia da casa e a sua relação com o lote vizinho, a secção da rua, o seu perfil? Duas a duas, como é que se forma o quarteirão? Era um bocado sobre a forma das residências, a forma da cidade. De que modo no bairro António Aroso é a casa e a tipologia da casa? Como é que se relaciona a casa com o lote e com o logradouro? Ou como é que o logradouro se relaciona com o passeio? E o passeio

com a cidade? Como é que são as pracinhas neste contexto e em diferentes escalas... Isto eram exercícios que fazem muita falta hoje em dia na faculdade – não se fazem. Portanto, perdeu-se de facto esta Análise do Território: o que é o urbanismo na cidade? O que é o desenho urbano? Como é que se habita as construções destes edifícios? Por exemplo, rés-do-chão mais três, nas tipologias sem elevador; como é que no Bairro do Távora se fazia a relação da casa com os espaços públicos, isto é, os espaços comuns. Escadas, elevador ou não, o hall de entrada, como é que o hall de entrada se relaciona e qual a distância até a rua...? Como é que é a relação até ao passeio? Por isso toda a gente hoje em dia confunde a estrada com a rua...a viela, a avenida, a alameda, tudo isso é diferente e tem um desenho diferente!

É diferente, não é? Era extremamente importante para o exercício que depois fazíamos no terceiro ano na habitação colectiva. Ou seja, fazíamos isto no segundo ano com o tal professor cujo nome não me lembro e que faleceu. Era um bom exercício. Eu sei que era Análise de Território que tinha estes exercícios fundamentais e eu agora não oiço falar desse tipo de abordagens que são extremamente importantes. Eu voltei a encontrar esse tema e dei muito esse tema, porque dei muitos anos aulas, na Lusíada, no terceiro ano com base num livro fantástico, do Carles Martí Aris que se chama “As Formas da Residência na Forma da Cidade”. E fiz muito esses exercícios com os alunos. Estudar todos os Siedlungs, os Hoffs, os bairros do Peter Oud, as experiências do Gropius, sobretudo nestes países de norte, como na Alemanha, na Holanda etc. São exercícios também fundamentais para se acabar com uma coisa que eu leio em quase todas teses de mestrado e que eu oiço e acho que é um preconceito tão “passé composé”, para mim tão acabado: que a modernidade rompeu com o passado. Os exercícios que fazem estas análises do território e mostram como os Siedlung e os bairros modernos realmente se inspiraram no passado, que no fundo fizeram o que o Álvaro Siza também fez quando foi desenhar a Bouça. Para mim, não é nada verdade que romperam com o passado ou com a tradição. Podem é ter ido a sítios mais atrás ou mais fora do eixo clássico e tenham buscado outras referências. Isto era uma conversa para muitas horas, mas acho que realmente são exercícios que eram muito importantes e que fazem muita falta agora também. Sobretudo porque o urbanismo perdeu muito no mundo inteiro quando na urgência de se fazer a crítica à modernidade – alegando que tinha excesso de desenho – se lhe retirou o desenho que é um instrumento fundamental, ao contrário dos conceitos e “estratégias de trinta e um de boca”.

Natascha Cabral: Na verdade, já respondeu um pouco a várias perguntas que eu tinha aqui anotadas, como, por exemplo, de que modo se faziam as aulas; a relação aluno professor e entre alunos; ou se tinha preferência por alguma disciplina em particular; a sua primeira experiência profissional...

Graça Correia: Pois, isso costuma acontecer. Claro que é evidente, que as disciplinas que eu

preferia era Projecto e Desenho, mas na realidade eu gostava mesmo muito do curso todo. Na altura nós não tínhamos essa noção. Embora eu adorasse o curso e realmente nunca quis ser outra coisa senão arquitecta. Só se fosse para música. Eu queria ser maestra quando era pequenina. O meu pai teve um desgosto enorme, embora pouco explícito. A minha mãe queria ter ido para Belas Artes e não foi porque o pai não a deixou. Ela pintava e desenhava muito bem. O pai dela achava que entrar nas Belas Artes era: “Nem pensar”. O meu pai achava mais que era uma perda de tempo, como eu era muito boa aluna no liceu. Era boa aluna quer na área das letras, quer na dos números. Mas, sobretudo, tinha muito boas notas a Matemática. Era estudiosa e tinha boas notas. Então, eu queria ir para arquitectura e a minha mãe achava piada, porque gostava da área das Belas Artes e tal, mas o meu pai achava que era um desperdício com boas notas meter-me num curso que era artístico e que não ia servir para nada. Eu já tocava piano há anos e gostava muito de música, embora tivesse mais vontade de ir para Arquitectura. Eu devia ter uns quinze anos, quando o meu pai disse: “Não, tu vais fazer uns testes/avaliações psicotécnicos que agora existem (isto na altura não era uma coisa corrente como é agora) porque acho que tu devias ir assim para economia ou engenharia mecânica, como tens jeito para desenhar.” O meu pai era industrial, e tinha uma fábrica com engenheiros mecânicos, ou seja, ele queria era que eu fosse ou para economia porque tinha boas notas a matemática, ou para engenharia mecânica porque tinha jeito para o desenho, e achava que podia juntar o desenho a matemática para depois ficar por ali, já que não tinha filhos rapazes... Claro que eu fiz os testes e deu Belas Artes ou Conservatório de Música, e o meu pai então disse: “Do mal o menos, vai lá então para Arquitectura, porque o Conservatório de Música ainda vai servir para menos...” (risos)

Eu acho que se não tivesse gostado do curso tinha sido uma coisa terrível, porque como nunca tinha pensado muito noutra coisa, não sei o que faria! A realidade é que com o piano é como com o desenho. Tem que se tocar todos os dias e tem que se treinar muito, muito, muito. Eu para ter boas notas no décimo primeiro e no décimo segundo, tinha deixado o piano muito para trás para conseguir entrar em Arquitectura, que tinha uma média muito alta. Portanto, eu já não podia voltar atrás, porque já tinha perdido muito tempo. Se eu não tivesse gostado de arquitectura, tinha de fazer de conta que tinha outra vez quinze anos de idade para voltar ao piano. Aliás, foi muito engraçado, porque eu quando acabei o curso de arquitectura, sentia muita falta do piano e decidi ir ao conservatório de música inscrever-me, mas disseram-me que davam prioridade a miúdos pequenos... Eu também comecei a trabalhar nos escritórios muito cedo e que foi outra coisa muito importante na nossa formação. Ou seja, eu andava no terceiro ano, e já fiz um projectozinho com uns amigos e tal. Na altura fiz um consultório para o meu tio (risos) que foi muito influenciado por um outro consultório muito falado na altura, de um dentista, feito salvo erro pelo João Carreira. Ajudei os meus amigos a fazer umas coisas, porque já estavam a fazer concursos. Fiz também um restaurante com o António Portugal.

Isto é outra parte da minha formação que eu acho importantíssima. No fim do terceiro ano, eu tinha um grupo muito interessante de amigos e colegas, aliás, o meu ano era um ano bestial. Foi o ano da Cristina Guedes, dos “menos é mais” do Francisco Cunha, a Isabel Furtado, a quem nós chamávamos Isabel Laxmy, que é casada com o João Pedro Serôdio. O João Pedro também entrou no ano a seguir. E era o ano do António Portugal que, entretanto, faleceu, mas foi um arquitecto muito importante com trabalhos muito interessantes, e que trabalhou muito com o Carlos Prata. Ele começou a trabalhar com o Carlos Prata no terceiro ano. Eu já não me lembro se foi nas férias do terceiro para o quarto, ou se foi por ali pelo quarto ano, mas trabalhei também a fazer pequenas coisas para o Carlos Prata, levantamentos, etc. Ele estava a fazer umas reabilitações de umas casas no Minho e eu namorava com o António Portugal. Às vezes namorava, às vezes era só muito amiga. Fomos sobretudo grandes amigos. Havia também o Francisco Cunha. O Manuel Maria Reis que depois fez a sociedade com o António Portugal; a Teresa Novais, o Jorge Carvalho.... Era assim um grupo muito unido e a certa altura eu, o Francisco Cunha, o António Portugal e o Manuel Maria Reis decidimos alugar um apartamento. Eu era a única que era do Porto. Eles eram todos de fora e então precisavam de ter uma casa onde dormir. Mas como gostávamos muito de trabalhar juntos, alugamos uma casa onde fizemos na sala um escritório “a fingir” onde fazíamos os trabalhos da faculdade... Todos eles trabalhavam, o Manuel Maria Reis trabalhou com o Virgínio Moutinho, o Francisco Cunha trabalhava com o Manuel Botelho, o António com o Prata, ou seja, quase todos os alunos ‘vestiam a camisola’, como nós costumávamos dizer, porque éramos completamente apaixonados pela Escola e pela Arquitectura. Fizemos livros, aquelas edições das Páginas Brancas, o Livro de Desenhos do Siza. O primeiro livro foi feito numa casa onde eles viviam. Então alugamos o tal T1. Tinha o quarto onde eles dormiam, tinha a cozinha, e uma sala grande, e na sala havia uma mesa onde se fazia as maquetas e onde se fazia as jantaras também. Tinha quatro estiradores, dois a dois, virados uns para os outros e nós tínhamos o telefone com contador, o material todo a meias; ou seja, montamos ali um escritório. Eu pagava uma percentagem da renda porque ia lá só trabalhar. Eles dormiam e comiam etc, mas depois comprávamos tudo a meias: o papel vegetal, as canetas – as Rotring, mas eu ainda trabalhei a tira-linhas no primeiro ano (risos). Lembro-me disso perfeitamente porque a minha mãe ainda me ajudou a passar os primeiros trabalhos com tira-linhas, porque ela desenhava bem a tira-linhas.

Tínhamos ali um escritório, onde compartilhávamos tudo. Havia uns esquadros de ângulos e tracejadores suíços que eram caríssimos, umas maquinetas de fazer tramas. As tramas a diagonal... aquilo era tudo a mão! Para encher as paredes.... Eram coisas caras e nós dividíamos tudo, o Neufert, Newmetric Handbook, outros livros caros ou coisas do género, nós fazíamos assim. Era o nosso escritório, só que era para fazer os nossos trabalhos da escola. Nas férias, fiz lá o consultório do meu tio, o restaurante com o António Portugal ou uma

casa para não sei quem, etc. Íamos fazendo assim umas coisinhas. Trabalhávamos também com outros arquitectos e depois fazíamos umas jantaradas lá em casa em que vinham estes amigos todos. Vinham lá jantar e ficávamos até às tantas da manhã. Não havia assim tantos sítios onde se pudesse ir sair a noite, íamos ao Pajú, comer sandes de rojão. Depois abriu o Aniki bóbó e foi outra fase. Já mais no quinto, sexto ano. Mais para frente já foi outra fase fantástica em que íamos sair a noite e já sía muito com os colegas mais velhos que já eram arquitectos e já estavam a fazer concursos e a ganhá-los! O José Fernando Gonçalves, grande arquitecto e amigo p'rá vida, o Paulo Providência... O Aniki bóbó foi um ponto de encontro dos estudantes todos de arquitectura. Portanto, isso ajudou muito porque nós fazíamos essas jantaradas e os projectos estavam em cima dos estiradores. Durante todo o dia estava malta a circular naquele escritório. Quem circulava, perguntava: “Olha o que é que achas aqui... não consigo resolver esta escada e este auditório...”. Porque no quarto ano estávamos a fazer uma faculdade. Depois vinha alguém e dizia: “Oh pá, não gosto anda disto”. Mesmo entre os quatro estávamos sempre a criticar os projectos uns dos outros e estávamos sempre a ajudar-nos uns aos outros com os projectos que estávamos a fazer. Eu lembro-me que dei um salto enorme como aluna, porque havia muita, muita discussão de projecto naquele escritório. E muita amizade que ainda dura hoje.

Natascha Cabral: Depois quando terminou curso, quais eram as suas ideias e perspectivas? Seguiu-as?

Graça Correia: Na altura tinha alguns amigos a ir para fora. A Teresa Novais e o Jorge Carvalho foram para Inglaterra e trabalharam com o Chipperfield. Começavam a vir umas pessoas de fora, mas não em programa de Erasmus. Lembro-me de uma Katrina Teraswuora que era finlandesa e esteve cá. De vez em quando apareciam assim umas pessoas, mas eu, entretanto, fui sempre trabalhando. Os professores iam-me sempre pedindo coisas, portanto já estava bastante integrada no mercado de trabalho dos escritórios dos professores. A partir do terceiro ano, trabalhei sempre nas férias. Trabalhei com o Zé Manel Soares, com o Manuel Sá, o Francisco Barata, com o Carlos Prata, com o Henrique Carvalho... Depois quando eu estava a trabalhar num concurso do convento dos Dominicanos em Lisboa com o Manuel Mendes e com o Manuel Botelho, quem ganhou até foram uns amigos meus. Era um concurso em duas fases. Na primeira fase, eu trabalhei com o Botelho e o Manuel Mendes. Depois na segunda-fase eu ajudei os vencedores que eram o Zé Fernando Gonçalves e o Paulo Providência. Foi quando eu estava a ajudar o Manuel Mendes e o Manuel Botelho, que soube que o Souto de Moura andava à procura de um colaborador. Este meu grande amigo que é o José Fernando Gonçalves trabalhava com o Eduardo Souto de Moura e disse-me que ele procurava um colaborador. Ele foi director na Faculdade de Arquitectura de Coimbra e já foi presidente da Ordem e até esteve na capa numa das revistas 2G, que fez uma selecção de obras das “jovens promessas” em Portugal, a obra escolhida dele era uma capela em Gaia. Na altura, lembro-me perfeitamente de estar no café

com o Manuel Mendes e dizer assim: “Eu fui aluna do Souto Moura, mas tenho vergonha de ir lá pedir-lhe trabalho...” E o Manuel dizer: “Mas porque é que menina tem vergonha? Que disparate! Deve ir já. Se gostava de ser colaboradora, devia ir falar com ele” (risos).

Na realidade, eu estava a pensar em ir para fora, porque tinha havido uma série de conferências em que veio o Zumthor, o Herzog, o Chipperfield. Por isso eu estava assim um bocadinho inclinada ir para a Suíça, Inglaterra ou Barcelona. Mas deu-se esta casualidade. Lembro-me que ele entrevistou o Paulo Providência e a mim, e acabei por ficar lá eu. Depois de entrar ali, já não senti aquela ‘chamada’ em ir para o estrangeiro, embora ele na altura ainda não fosse assim muito conhecido. Tinha feito o Mercado de Braga, a Casa das Artes, que depois veio a ser muito publicada. Mas quando eu entrei, lembro-me que ainda trabalhei nos desenhos daquele portão da rua lá atrás. Por isso, não era ainda tão conhecido quanto isso. Lembro-me de ir à obra da Casa Miramar com ele. Essa casa ainda estava muito atrasada, nem se quer tinha caixilhos e estava com um problema enorme porque um pilar tinha ficado demasiado perto onde depois ia ser a caixilharia, foi uma emoção essa primeira ida à obra com ele! Eu quando lá entrei, fui trabalhar na remodelação de um apartamento que era por cima do escritório – um apartamento na Foz muito interessante na Marechal Saldanha. E comecei a fazer do zero a organização do programa da Faculdade de Geociências. Era o que ele estava a começar a fazer e como eu era a colaboradora recém-chegada, ia ajudando. Normalmente, os que sabiam mais estavam a fazer coisas para as quais era precisa mais experiência claro. Isso depois há uma entrevista que pode ler mais sobre a experiência que eu fiz lá no escritório. Nessa altura, ele estava nessa fase. Estava por assim dizer a passar da pequena escala para a grande escala com a Faculdade de Geociências. Depois passados uns anos fizemos aqui o projecto do Burgo. Antes do projecto do Burgo fizemos um concurso que não se ganhou, mas que acabou por dar para o projecto do Burgo, que foi o gaveto do BPI, onde ganhou o Soutinho – um edifício do banco BPI aqui na Avenida da Boavista.

No fundo, entrei numa fase muitíssimo interessante. Por um lado, porque ele não era tão conhecido, mas já era uma promessa enorme. Eu lembro-me perfeitamente de estar nas Belas Artes e ouvir professores muito conceituados ainda com muitas dúvidas. Achavam que era ‘fogo de vista’. Estava toda gente a falar muito do Souto de Moura, mas que não acreditavam muito naqueles caixilhos de alumínio que ele usava, achavam um bocado duvidoso. Portanto, havia ainda muita, muita crítica e desconfiança em relação o que ia ser a obra do Souto de Moura. Mas eu acho que tive sorte de entrar ali numa época tão precoce e tão boa, até porque o escritório quando entrei tinha apenas duas pessoas. Tinha acabado de sair o Carlos Machado, que tinha estado lá pouquinho tempo. Eu lembro-me do Eduardo dizer para ir para o estirador do Carlos Machado. Estava uma arquitecta mais velha do que eu, uns dois anos, que era a Manuela Lara e estava este José Fernando Gonçalves. Eramos três pessoas. Durante meses estivemos ali três pessoas. Entretanto, entrou o Francisco Vieira

de Campos. Eu não sei bem se antes ou por volta dessa altura, entrou a Anne Wermeille, que vinha da Suíça fazer um estágio intercalar. Na Suíça era obrigatório fazer-se estágio a meio do curso. Naquela altura também o Eduardo estava a dar aulas na Suíça. Tinha saído da FAUP e mais tarde foi convidado para dar aulas na Suíça, portanto começou a haver uns contactos também com pessoas que vinham de fora cá para o escritório. O João Pedro Seródio e a Isabel tinham ido para a Suíça trabalhar com o Herzog. Começava a haver ali bastantes contactos entre os suíços que também queriam vir para cá. Eu fiquei sempre muito amiga da Anne que, entretanto, casou com o António Portugal e depois ficou cá. Voltou para a Suíça acabar o curso e depois regressou para vir para o Eduardo Souto de Moura trabalhar. Depois chegou a Teresa Novais de Inglaterra e também foi lá trabalhar para o escritório. Acabou por vir também o David Adjaye lá passar uns meses a trabalhar. Começou a haver ali um cruzamento de países diferentes que antes não havia. Antes dessa fase, ainda não se sentia isso e ainda não era Erasmus. Ainda não era o efeito Erasmus, mas era sim o efeito da qualidade do que se fazia cá e do tal ciclo de conferências que houve e que chamou muita atenção. Aí as pessoas começaram a querer abrir um pouco os horizontes e ir estudar para fora. Claro, ao ir estudar para fora, trouxeram amigos de fora que também estavam a estudar ou a trabalhar noutros sítios e começou a haver mais contactos. Sobretudo, finlandeses, italianos, suíços, também tivemos uma francesa lá no escritório...

Natascha Cabral: Muito multicultural...

Graça Correia: Sim. Entretanto no Siza havia ainda muito mais esse multiculturalismo. Enquanto estive no Eduardo, sobretudo no primeiro escritório em que estive era muito limitado: quatro, cinco pessoas. Depois quando mudamos de escritório começou a ser seis, sete pessoas e depois mudamos outra vez de escritório e já chegou assim às doze pessoas. Quando ele foi para o escritório do Aleixo eu saí. Mas isso está bem documentado naquela tal outra entrevista.

Natascha Cabral: Está bem. Em relação a sua experiência com o Eduardo Souto de Moura gostava também de perguntar um pouco sobre o desenho, não sei se estará também documentado nessa outra entrevista? Como é que definia o método de trabalho utilizado no escritório do Souto de Moura? Tem alguma memória do desenho de Eduardo Souto de Moura? Como definiria o desenho dele nessa altura?

Graça Correia: Não sei se está, mas isso é importante eu falar. É assim, eu acho que nós nas escolas temos umas ‘luzes’ de desenho. Isto, pelo menos, foi a minha experiência. Eu gostava de desenhar e achava que tinha jeito, mas nunca tinha desenhado à vista no liceu, nunca tinha desenhado paisagens, era outro o tipo de desenhos que fazia – patéticos. Não era daquele género de desenho que já fazia umas vistas pitorescas. Não era esse género. Portanto, na realidade a escola foi fundamental para perceber o que é desenhar à vista, a

utilização de regras de perspectiva, etc. Mas foi no escritório que realmente eu aprendi a desenhar, o que desenho hoje sem perceber. Porque na escola nós aprendemos uma forma de desenhar. Eu não queria dizer regras, porque não acho bem que se seja regras. Mas é quase um método de perceber a proporção, de representar o ponto de vista da utilização da linha. Era um desenho muito linear, embora se fizesse muitos tipos de desenhos. Mas nós acabávamos por desenhar em projecto muito com a utilização da linha e menos esboçado, com menos informação por assim dizer.

No escritório eu acho que se deu um fenómeno muito interessante. Por um lado, nós até eramos poucos colaboradores, e eu agora percebo porquê. Custa muito dinheiro sustentar uma estrutura e nunca há margens de lucro em arquitectura que permitam este investimento com muita gente a trabalhar. Por outro lado, o Souto de Moura estava a ter esta experiência interessante em dar aulas na Suíça. Mas tinha que ir às obras, tinha que ter reuniões com os clientes, tinha que ter as reuniões com os engenheiros. Nós ainda não éramos suficientemente autónomos, também éramos só três, mas não era passar a quatro ou a cinco pessoas que faz a grande diferença. Portanto, imagine, eu só ao fim de algum tempo é que conseguia fazer umas reuniões com os engenheiros. Nos primeiros anos só podemos “levar e trazer uns recados”, mas não é a mesma coisa. Não tínhamos autonomia para lhe tirar esse peso de cima. Na realidade, ele tinha que dominar aquelas frentes todas. Ele não tinha um sócio, era sozinho, portanto, tinha que ir às obras, tinha que falar com os clientes.... Ter novos clientes, ir ver terrenos, esse tipo de situação tem que ser tudo o arquitecto a fazer. Isso retirava-o bastante tempo do escritório. Mesmo quando estava a ter as reuniões com os engenheiros, com um construtor que fosse lá para tirar umas dúvidas de uma obra, ou o serralheiro para experimentar um pormenor de qualquer coisa. Essas reuniões eram na sala de reuniões e ocupavam-lhe muito tempo. Não podia estar ele a fazer os desenhos. Depois, isto acabava tudo e ele era capaz de ter que ir para a Suíça. Ou seja, ele trabalhava imenso fora das horas de trabalho: em casa, à noite, às horas de almoço... e era a esquisar, a esquisar, a esquisar! Também porque provavelmente pesquisava em livros a informação e lia muito, que eu sei que ele lê muito e estava sempre muitíssimo ‘up to date’. Portanto, muitas vezes ele chegava ao escritório com muito trabalho feito e pensado “desenhado à mão”, no caderno. Como ele não tinha tempo de se estar a sentar e a desenhar tudo para nós desenvolvermos, ele fazia nos muitos esquissos à mão, sentado ao nosso lado para explicar o que queria ou para corrigir e avançar na solução. Ele sentava-se ao nosso lado e fazia os esquissos; fosse em planta em termos de organização espacial, ou que já viesse mais ou menos desenhado de casa ou o que ele desenhasse ali a nossa frente. Então, passado três horas voltava, tinha ido a uma obra etc., mas quando voltava, nós tínhamos estado ali três horas em cima dos desenhos dele a desenvolver o projecto. Já tínhamos posto a planta, mais ou menos, organizada e rigorosa através daquela planta que ele nos tinha trazido a mão levantada. Ou tinha feito na véspera ao fim do dia ou à noite em casa. Então, ele chegava e voltava a sentar-se ao lado e começava

a desenhar, como aquilo já tinha os espaços proporcionados. Ele fazia uma coisa que eu hoje em dia faço imenso com os alunos; era muito simplesmente pegar numa escala e começava a desenhar. **[Pegou em escala, lápis e papel para exemplificar o processo de desenho].** Tínhamos umas salas, com o hall de entrada com uma escada aqui etc., ele punha aquilo à escala, marcava os espaços, as larguras, o pé-direito, se tivesse ali um embasamento marcava ali o embasamento, marcava a altura do observador, traçava os pontos de vista, e começava a desenhar as salas. Sabia que tinha ali um pé-direito duplo, um buraco, onde é que dava a escada, como é que a escada fazia, e começava a encher o desenho de informação. Se o caixilho era contínuo e o espaço ia para ali e se tinha uma parede que dobrava... Ou seja, depois com o desenvolvimento da planta e dos cortes começava a pensar em paralelo como é que isto seria espacialmente, sempre em esquisso. O esquisso (o desenho à mão) mudava o desenho rigoroso e vice-versa.

Esta coisa que me perguntou, se o desenho antes e agora era igual, eu acho que não é igual, porque eu lembro-me de ele usar imenso este suporte da escala e fazer uns desenhos muito mais rigorosos. Quando já conhecia melhor o projecto, quando já estava mais desenvolvido e já tínhamos maquetes, já não usava tanto a escala e o ponto de fuga, etc. Já fazia uns desenhos mais livres. Hoje em dia, eu acho que praticamente já só faz estes desenhos mais livres, ou seja, eu acho que ele praticamente já tem tudo muito mais na cabeça a linguagem, os espaços... Até os desenhos são mais sarrabiscados e mais gatafunhados, mais seguros talvez, do que eram naquela altura, em que eventualmente os desenhos ainda eram diferentes. Era como se fosse um percurso, não na aprendizagem do desenho, mas na forma da pesquisa da arquitectura e na forma como as ideias estavam, mais ou menos, consolidadas. Eventualmente, agora estão muito mais consolidadas e o desenho, que eu o vejo fazer, é muito mais rápido fluído e mais sem rede, se quiser. O que não quer dizer que ele não use isto da escala de vez em quando. O que é que acontece, havia este dialogo e que era diário. Ele dava aulas na Suíça na sexta-feira, era capaz de ir quinta-feira à noite, o que não nos fazia moça nenhuma no escritório, porque estava quinta-feira durante o dia lá no escritório ou fazia o que tinha a fazer. Depois, apanhava o avião quinta ao fim do dia, sexta-feira não estava, sábado nós não trabalhávamos, mas domingo estávamos a trabalhar para compensar a sexta-feira em que ele não tinha estado. Se tivéssemos que ir a uma consulta ou outra coisa nós tentávamos organizar-nos, porque o escritório não podia ficar vazio, tinha que estar sempre lá alguém. Mas aproveitávamos para deixar essas coisas para sexta-feira, de modo que domingo pudéssemos estar a trabalhar. Ele aproveitava melhor porque era um dia em que não havia telefonemas, reuniões e não sei mais o quê, para estar ali só no escritório a ver os projectos. Este diálogo era sempre feito com a caneta na mão e sempre a desenhar. Quando eu saí de lá do escritório, ou quando comecei a fazer os meus trabalhos, comecei a perceber que fazia os mesmos tipos de desenhos. Quando comecei já mesmo só no meu escritório, percebi que fazia exactamente a mesma coisa. A certa altura, quando

comecei a ter colaboradores, eles começavam a dizer assim: “Ah desenha tão bem...” E eu pensava: “Eu realmente não desenhava assim quando saí da escola...”, portanto, a minha convicção é, de facto, que o desenho se aprende. A partir do momento, em que realizei isto, então é que o desenho ainda se começou a tornar mais invasivo no resto da vida. Depois associa-se muito ao prazer que se sente a desenhar. Na viagem, porque se percebe muito melhor os edifícios a desenhar do que fotografando, na minha opinião, isto é. Se calhar há quem fotografe tão bem e perceba tão bem de fotografia que também aprende muito com isso. Como não sou assim tão boa fotógrafa e tenho mais prazer a desenhar.... Enquanto que outros da minha família possam andar a ver arquitectura, edifícios e as cidades a fotografar, eu faço-o mais a desenhar. É muito frequente, ir numa estrada e ver uma paisagem qualquer e dizer assim: “Ah vamos parar aqui que eu quero fazer um desenho”. Ou estar toda gente num Hotel, e num sítio que eu goste muito, eu fazer caminhadas logo de manhã. Eu gosto muito de caminhar de manhã e faço sempre caminhadas, mas mesmo quando não o fazia, quando comecei a ter a vida que quero mais e orientar a vida cada vez mais no sentido que eu queria, comecei a fazer muito isso. Quando os miúdos são pequeninos, quando tinha as minhas duas filhas pequenas, não tinha tanto esse tempo, mas também estava a trabalhar com o Souto Moura. Assim que comecei a ter uma vida mais dirigida por mim, comecei a fazer muito isso. Mesmo quando ia de férias para qualquer lado, enquanto está toda gente no Hotel a dormir, eu sou capaz de sair, ir tomar um café e levar um caderno e desenhar. E sou capaz de desenhar a mesma coisa durante três dias seguidos. Depois nos desenhos nota-se a diferença entre a primeira vez que desenhei e a segunda vez que desenhei, porque depois já preciso de muito menos informação. Isto porque gosto de perceber realmente no último desenho o que é mais importante para mim naquela obra, ou daquela estrutura urbana ou daquele afloramento rochoso, ou daquele assentamento de aglomerado de gente como é que eles se dispuseram ali naquele território. Podem ser coisas que me interessem. Para mim, o desenho é um instrumento de trabalho no projecto fundamental e é um instrumento de estudo de reconhecimento de um lugar, de reconhecimento das características de um sítio. Até pode só por ser bonito e então eu tento desenhá-lo para perceber porque é que esse lugar é bonito para mim. O que é que o faz ser bonito. Ou pedaços de edifícios porque me encantaram de alguma maneira...

Natascha Cabral: É uma reflexão...

Graça Correia: É. E entra praticamente em tudo.

Natascha Cabral: Isto é uma óptima transição para passar para esta segunda fase da entrevista sobre a utilização do desenho. Eu gostava que me falasse um pouco mais sobre o seu método de trabalho no projecto em específico. De um certo modo já me deu algumas dicas para as perguntas que eu tenho aqui. O que é o desenho para si e qual a relação que tem com o mesmo? Se desenha por lazer? Desenha diariamente?

Ou há momentos em que desenha mais talvez no seu processo de trabalho? Por onde começa e como é que se desenvolve?

Graça Correia: Todos os dias desenho. Não passa um dia em que não desenho seja o que for. Nem que seja enquanto estou à espera de uma reunião ou de uma consulta, estou a fazer uns desenhos. Mas não sou aquele género que faz riscos. Há imensas pessoas que eu conheço que fazem assim texturas e riscos e que estão a falar e estão sempre assim a riscar, não sou nada desse género. Eu desenho porque estou a pensar em alguma coisa, ou estou a desenhar algo. Ou porque não me apetece estar a fazer nada e estou a desenhar o meu filho ou uma jarra, um comboio ou uma coisa que eu tenho na cabeça ou um trabalho de um aluno que tem uma relação complicada, que eu identifiquei e que não soube ajudar muito bem naquele momento, aquilo é difícil, como é que aquilo se pode resolver e eu posso estar a ver televisão e a estudar como é que na aula seguinte eu hei de explicar e lhe possa ajudar a resolver aquela relação, sei lá, entre dois corpos. Por exemplo, eles fazem umas relações, umas intersecções entre dois corpos muito complicadas. Coisas que até não costumo fazer. Na altura em que vejo aquilo só digo: “Bem isto aqui levanta imensos problemas. Tem que experimentar...” E depois sou capaz de estar a falar com alguém e a pensar naquilo, desenhar aquilo. Ou então, estar a desenhar um projecto no qual estou a pensar, mas não sou muito do género de estar a fazer riscos por estar a fazer riscos ou assim a mexer na caneta.

Às vezes, nas aulas teóricas de projecto 4º, enquanto estão a ser apresentados trabalhos de alunos, ou trabalhos de professores, enquanto oiço o que está a ser discutido, desenho em simultâneo. Como já vii, eu tenho vários cadernos em que costumo trabalhar diariamente, enquanto estou à espera dos meus filhos ou em casa no sofá a ver televisão, no café ou no restaurante. Os cadernos não possuem uma ordem em específico, isto é, por vezes troco de caderno a meio, porque não encontro o outro caderno. Depois passam anos e volto a desenhar num caderno já de muito atrás. Os meus cadernos vão tendo desenhos de obras distintas e sem nenhuma ordem particular, tudo misturado. Tenho pena, mas já tentei mudar e não consigo. Os desenhos surgem pela necessidade do pensamento, ou seja, por vezes acontece o caderno ter desenhos de trás para a frente e de frente para trás, ao contrário, etc.

Relativamente às diferentes fases do meu processo de trabalho, geralmente, começa com uma primeira visita e impressão do local juntamente com o cliente. Oiço com muita atenção as palavras do cliente e na segunda vez já vou com mais alguma calma e tempo, ou sozinha ou com o Roberto. Aí começo a ter as primeiras impressões e ideias do local, da pré-existência e dos materiais e de que aspectos posso tirar partido para o projecto. Tudo o que possa ser útil na construção. Em seguida, já no escritório com as fotografias do local, o levantamento feito e outras informações do cliente, sento-me e começo a desenhar. Não passo assim tanto tempo no escritório, pelo facto de dar aulas, de ir às obras, falar com os

clientes e ainda orientar dissertações... Por esse motivo, trabalho muito fora desse horário e em momentos de passagem do dia, na hora de almoço, enquanto espero pelos seus filhos, ou enquanto estou a aguardar numa sala a esperar, em casa no seu escritório ou mesmo no sofá. Como existem muitas outras tarefas e ocupações que não me permitem ter tempo, é para isso que também tenho os colaboradores que me auxiliam, mas tenho que aproveitar a qualquer momento do dia para pegar no caderno e caneta e desenhar aspectos do projecto que me estejam a ocupar nessa altura. Desenho imenso em casa sobretudo e já acontecido após o fim-de-semana ter chegado ao escritório com o projecto todo desenhado em folhas de papel vegetal e toda gente ficar espantada. Às vezes faço até cortes semirigorosos à mão levantada, plantas e alçados; outras vezes levo mesmo o T para casa e faço tudo rigoroso a lápis e quando chega o projecto ao escritório é só passar a limpo no computador e eu digo “foi para o forno”.

Quando estou entusiasmada com um projecto (novo) gosto muito de me levantar cedo às vezes tipo 7:00 da manhã, enquanto toda gente ainda está a dormir, coloco música e começo a desenhar na minha mesa ao pé de uma janela com uma luz lindíssima. Ou seja, várias vezes acontece, eu chegar ao escritório com o projecto já todo desenhado nos meus cadernos ou em folhas de papel vegetal, com régua e esquadro e perspectivas, como vê ali na parede e isso ser um motivo de enorme surpresa e espanto para os meus colaboradores. Eles dizem: “Já fez o projecto? Como é possível a arquitecta ter sido tão rápida a fazer o projecto...” (risos). Claro, que não foi rápido, porque atrás disso estão muitas horas de trabalho, sem parar de deixar pensar no projecto. Aí os desenhos depois passam a computador e fazem-se maquetas. Houve um caso interessante de um espanhol que tinha trabalhado como colaborador no escritório e que quando foi embora disse: “Só não aprendi uma coisa...Não percebo, não entendo como é que a Graça consegue fazer o projecto todo desenhado em tão pouco...” (risos). Mas não foi pouco tempo, tinha muitas horas de trabalho diariamente só que não é sentada no escritório!

O desenho é para mim uma ferramenta importantíssima e imprescindível para projectar. Desenho quase só com papel vegetal e cadernos. Já não trabalho há uns quatro anos com o computador. Comecei a trabalhar a computador por volta de 1992-1994, talvez, no escritório de Souto de Moura. Nessa altura o Eduardo Souto de Moura comprou computadores para o escritório e pagou cursos de computador para os colaboradores de modo a aprendermos os programas. Mas, agora passo essencialmente mais tempo na parte do desenvolvimento da ideia, em vez do desenho de execução. Trago comigo a régua T, escala e esquadro para desenhar as plantas e cortes com medidas e rigor, e em simultâneo exploro então as perspectivas e aspectos espaciais à mão levantada. Depois corrijo nas cópias impressas. Ambos os desenhos surgem em simultâneo, de modo a poder pensar o espaço. Gosto muito de desenhar com os alunos os seus projectos. Lanço-lhes o exercício que fazia

com o Manuel Mendes: desenhar a chegada/entrada da obra, o percurso até determinado espaço, chegar a um determinado espaço e desenhar o que se vê naquele espaço, olhando para a frente e para trás. Não são desenhos para serem bonitos, mas sim desenhos para serem feitos com muita calma e pormenor e a pensar em tudo.

Natascha Cabral: Usa o desenho também para comunicar com o cliente ou apenas como instrumento criativo por assim dizer?

Graça Correia: Sim, o desenho é usado também para comunicar com o cliente. Eles costumam preferir o desenho e muitas vezes querem ficar com os desenhos e tudo. Normalmente, nesses casos, ofereço uma fotocópia do desenho. Eu não aprecio muito os renders, apesar de reconhecer que possam ser úteis à sua maneira, mas de um modo diferente no projecto. O render pode ser útil, mas prefiro o desenho em muitos aspectos. O render precisa e dispende muito tempo e custos, em que o desenho muitas vezes se apresenta como uma alternativa muito boa. Até pela preferência que parece existir nas pessoas pelo desenho. O desenho apresenta-se como uma alternativa muito boa não só pela ferramenta que constitui no processo, mas também no final como meio de representação tal como o render. Nesses casos, quando pretendo o usar o desenho para comunicar o projecto com o público ou na Internet, etc. tento através dos lápis de cor, acrescentando árvores, cores e céu para lhes dar um aspecto mais de desenho acabado e representação da ideia.

Também recorremos ao computador e programas 3D como o Sketchup ou outro programa desse género para transformar os desenhos a mão (plantas, cortes e perspectivas) numa representação tridimensional com proporções rigorosas por assim dizer. É uma coisa que eu gosto de fazer, para não existir aquela dúvida de o desenho à mão levantada das proporções não estarem correctas, etc. Depois do 3D estar finalizado, de um modo muito rudimentar, porque o que importa é mesmo só a volumetria estar bem representada, eu sento-me ao pé da pessoa que fez o desenho tridimensional e escolho cuidadosamente a perspectiva que quero. Não interessa se o 3D ficou bonito ou limpo, porque apenas quero servir-me dele para continuar a explorar as ideias no projecto. Então selecciono muito rigorosamente a perspectiva. Eu procuro a perspectiva certa sempre com o olhar possível para o ser humana e à minha altura para depois imprimir, geralmente em tamanho A3. Pego em papel vegetal e desenho, por cima do desenho a computador impresso, para não haver ‘erros’ de proporção que naturalmente podem acontecer nos esboços das perspectivas a mão levantada. Então, aí confirmo as ideias iniciais dos esboços mais intuitivos, feitos “sem rede” e continuo a explorar as possibilidades daquele espaço interior ou exterior.

Por exemplo, está aqui a ver estes trabalhos, estas maquetas [Casa Wiesner no Algarve] em que nesta obra [a mostrar desenhos no caderno da Casa no Algarve] é uma casa de planta muito regular e dimensões quadrangulares, mas que no interior senti a necessidade de

testar a espacialidade e inserir formas arredondadas nos tectos, como acontece muito no sul. Depois nesta obra [maqueta] em determinada altura o cliente referiu que gostava que uma parte do edifício fosse suspensa, tal como acontece no Gerês, e experimentei, mas que acabei por não gostar ou achar que funcionasse. Assim vou sucessivamente experimentando varias hipóteses e alternativas através do desenho...

Natascha Cabral: Sente alguma preferência ou mais a vontade com alguma técnica expressiva em particular? (lápiz, caneta, carvão, lápis de cor, etc).

Graça Correia: Basicamente desenho com caneta, pelo motivo de ser a ferramenta mais 'à mão', digamos. Mas gosto muito de desenhar também com lápis e grafite. Também uso os lápis-de-cor, mas já para dar ao desenho um aspecto mais acabado. No entanto, a caneta é a ferramenta mais prática e rápida que se apresenta para acompanhar o raciocínio projectual no dia-a-dia e situações do quotidiano, que é muito comum acontecer no processo.

[Continuação da Entrevista no dia 25 de Março de 2016 no Porto.]

Natascha Cabral: Antes de passar para esta parte final da entrevista, em que gostava que falasse um pouco sobre a arquitectura que faz, queria antes perceber um pouco como funciona o trabalho em equipa com o seu marido. Como é a distribuição ou divisão de trabalhos? Existem tarefas particularmente destinadas a cada um ou funções com que alguém esteja mais à vontade? Ou é um processo em que ambos trabalham em tudo e fazem um pouco de tudo?

Graça Correia: Ambos trabalhamos praticamente em todos os trabalhos. Menos os trabalhos que eu faço com o arquitecto Eduardo Souto de Moura. Nesses o Roberto não trabalha. É assim uma regra que temos mais ou menos entre nós. Esta colaboração que tenho com o Eduardo Souto de Moura e parceria em alguns trabalhos é muito antiga, portanto, achamos que é algo que se deve manter assim. No princípio havia alguns trabalhos que também fui só eu que fiz, mas depois como ele foi entrando sobretudo na parte mais de acompanhamento de obra em que eu às vezes não podia ir e depois começamos por fazer praticamente tudo... Quer dizer, não se pode dizer que seja só de um ou que seja só de outro. O que temos são papéis muito distintos e muito complementares que é o que eu costumo dizer, porque eu não estou todos os dias todo o dia no escritório. Tenho pelo menos dois dias por semana em que estou na faculdade. Tenho idas às obras ou reuniões com clientes ou possíveis clientes. De uma maneira geral, sobretudo reuniões com novos clientes acabam por ser comigo porque normalmente eles vêm ter comigo, talvez por ser portuguesa, ou porque o nome é mais antigo, digamos assim. Muitas vezes também são amigos de clientes antigos etc. O Roberto está mais presente no escritório. Sempre no escritório e vai cada vez mais ele às obras, sobretudo nas reuniões com instaladores, mais iniciais, etc. Quando é necessário, em momentos mais importantes das obras, ou em que há decisões difíceis a tomar, chama-me

para ir também. Imagine que uma obra é acompanhada semanalmente ou quinzenalmente, também depende um bocadinho dos sítios onde ela fica ou da sua complexidade, uma vez por mês, ou depende dos momentos importantes da obra, em que há decisões mais importantes ou reuniões mais importantes, eu vou com o Roberto. Nessas estamos os dois. Reuniões de câmara, actualmente é praticamente só o Roberto que faz. As reuniões com os engenheiros também vou estando presente em algumas, mas não todas. Maior parte das vezes faço depois reuniões com o Roberto em que ele me actualiza e eu vou dizendo se concordo ou não. Neste sentido, eu tento, sobretudo nestes últimos dois anos, tenho tentado “tirar-me” alguma carga, porque já estamos a trabalhar juntos desde 2005, mas eu trabalho desde 1987! Por isso eu achei, mais ou menos quando fez dez anos que estávamos a trabalhar juntos, que ele já estava suficientemente habituado à forma de trabalhar que eu já trazia antes, para então poupar de uma certa forma, seria ridículo duas pessoas estarem a fazer a mesma coisa. Portanto, vamos fazendo reuniões uma vez por semana sobre essas questões mais burocráticas ou dos licenciamentos ou reuniões com engenheiros, fazer coordenações, etc. faz mais ele.

Relativamente também ao processo de trabalhar do ponto de vista conceptual, quando temos um projecto novo, eu também trabalho de uma forma um bocadinho isolada, no sentido que não isolo, mas que vou amadurecendo muito as soluções nos cadernos fora do escritório e um bocado no que já tínhamos falado. Na minha vida do quotidiano, à espera de uma reunião na escola dos filhos ou reunião com os engenheiros, ou reunião na faculdade ou em aulas teóricas em que eu esteja a assistir... Portanto, vou sempre reflectindo nestas coisas. Como faço cinco quilómetros diários de caminhada também vou pensando muito nas questões dos critérios de estratégia da definição da solução ou na avaliação do lugar ou da pré-existência, ou quais são as questões mais importantes, faço assim uma reflexão, que muitas vezes me permite em casa com algum sossego com o meu T e esquadro na mão muito rapidamente desenhar uma solução, que, entretanto, vou discutindo com o Roberto, e que sobretudo depois eu acho que ele interpreta, desenvolve e pormenoriza muitíssimo bem. Quando passa para o computador, normalmente é sempre ele que desenvolve e que dá ali uma abordagem crítica e um upgrade, ou outros aspectos que eu não tinha pensado. Depois a partir daí é sempre muito discutido. Diariamente não digo, às vezes temos que combinar. As pessoas pensam assim: “Ah deve ser horrível trabalhar juntos...”, mas na verdade, nós não trabalhamos juntos. Porque ele está aqui no escritório, e eu posso estar aqui a fazer coisas que não têm nada a ver com o que ele está a fazer...

Por exemplo, segunda-feira tínhamos que discutir este projecto que está aqui em cima, e tivemos que marcar hora. Tivemos que marcar para eu estar aqui, mas para eu estar com disponibilidade a falar com ele sobre este projecto. Portanto, o que é que acontece, este é um projecto que está a meio do projecto de execução e fazemos várias reuniões destas.

Estivemos a discutir com estes desenhos, que estão todos à escala 1:25 e que têm os cortes horizontais, os cortes verticais, que já têm as caixilharias muito pormenorizadas... Parece que já está tudo muito desenhado, mas o que eu faço a partir daqui, é aquilo que eu acho que é, a abordagem que nos distingue mais e que aí tem a ver com o interesse sobre o seu trabalho e que tem haver com a formação da “Escola do Porto”, eu acho, que é eu não trabalho e não gosto de trabalhar no ecrã do computador – ver os desenhos muito pequeninos, portanto gosto disto impresso grande à escala grande que vai ser entregue. Depois em cima disto, faço esquisos de todas as perspectivas das divisões. Isto permite-me já com este grau de pormenor, controlar quantos materiais estamos a usar, que cores têm esses materiais, como é que eles dobram uns nos outros, e se relacionam uns nos outros. Muitas vezes, até tomamos ou fazemos algumas alterações em função das opções, que já aqui estão mesmo já neste grau de pormenorização e estado avançado do projecto, podemos chegar a conclusão por exemplo que há aqui questões que entram em conflito e algumas ideias que tínhamos no início, mas que não nos parecem estar a convergir numa depuração, requeremos que tenha a obra ou uma clarificação de tudo isso.

Portanto, apesar do Roberto estar a desenhar os projectos todos com muito rigor, com muito cuidado e com muita paciência, que também é uma fase que se calhar eu já passei. Porque em Itália a formação é muito distinta. Tem uma componente, se quiser teórica e cultural muito forte, o que dá também uma certa elasticidade de raciocínio. Eu até noto nos alunos, os alunos italianos têm uma grande facilidade em evoluir por terem tido uma formação mais abrangente e cultural muito consistente. E, talvez, uma certa liberdade maior em termos de abertura. Começam muito tarde, porque demoram muito tempo a fazer o curso. Portanto demoram mais tempo e começam mais tarde, ao contrário de mim, porque eu comecei muito cedo, sobretudo, comecei a trabalhar muito cedo em escritórios, andava no terceiro ou quarto ano. E fiz muito, muito trabalho de pormenorização no computador, à mão, fiz muitos projectos de execução ainda à mão, depois fiz muitos projectos de execução no computador, fiz muito, muito, muito projecto de execução. Todos aqueles projectos com o Souto de Moura mesmo já em parceria para Portalegre, ainda desenhei isso tudo e ainda pormenorei, etc. Hoje em dia, sobretudo agora que estou ligada a duas faculdades, por um lado não sinto que o meu contributo seja tão útil no computador, acho que é mais útil como uma visão mais exterior em que pego em tudo impresso de tempos em tempos e faço uma espécie de revisão de tudo desde o princípio. Aí dá-se muitas vezes saltos qualitativos que nunca são feitos só por mim, porque depois eu faço isso, e há uma discussão muito grande com o Roberto e afinamos as soluções a partir daí. E a verdade é que também ele não desenha à mão... Mas digamos que a complementaridade é um pouco esta. Portanto, eu vou trabalhando muito à mão levantada, pesquiso, leio e vejo muito e muitas coisas fora daqui, em casa... eu trabalho mais nos meus cadernos e o Roberto no computador e mais na pormenorização sendo que, já parte de muita coisa que já existia no escritório quando ele

chegou. Porque até 2005 eu já tinha trabalhado muito.

Natascha Cabral: Para finalizar então, gostava de fazer umas perguntas mais directas sobre uma obra sua que achei muito interessante, que é o Agroturismo em Melgaço e sobre a relação e o papel da natureza e da luz em sua arquitectura. Como foi o primeiro contacto com a encomenda? Quais foram as maiores preocupações e objectivos de realização desta obra? Sentiu alguma restrição no desenvolvimento do projecto?

Graça Correia: A encomenda chegou pelo facto de os clientes já conhecerem a Casa do Gerês. A irmã da cliente tem um Agroturismo no Gerês e conhecia bem a Casa do Gerês. E esta cliente ia fazer um Agroturismo em Melgaço, o marido pertence às, não sei muito bem, mas penso que é o administrador das Quintas de Melgaço que até tem os vinhos QM, que é uma marca de vinhos muito boa. Portanto, compraram aquela parcela de terreno, que ainda é significativa. Não me lembro da área, mas depois podemos perguntar à Rita. Onde tinha uma pequena casa que segundo o que diz a história pertenceu a um padre, mas deve ter sido há mesmo muitos anos, porque estava completamente em ruínas, quando lá fomos. Depois também pode pedir fotografias da pré-existência. E tinha muita vinha. Portanto é um território bastante acidentado com uma topografia muito antropizada, dada a presença das vinhas e com uma envolvente natural. Quer dizer, é bonito aquela região do Minho e tem uma parte da envolvente interessante. Tem um vale com uma linha de água em baixo praticamente paralelo à intervenção que estávamos a fazer. Há uns socacos no cimo com uns muros de suporte de granito como é costume naquela região e que vão descendo para essa tal linha de água. Mais ou menos paralela a essas curvas, e, portanto, também à construção pré-existente. Na outra encosta do vale, as poucas construções são recentes, descaracterizadas, são pouco interessantes.... É nesse aspecto que eu digo que não é assim... O lugar é muito bonito e a quinta é muito bonita, mas aquilo que a quinta vê é muito interessante em várias direcções, mas tem assim dois ou três pontos menos interessantes. Isso teve um papel também na implantação e na definição da estratégia de actuação. A exposição solar para nós é sempre importante. Mas o papel mais importante, não foi só isso.

A questão mais importante que havia ali era a conjugação entre o programa, a área de intervenção que os clientes queriam, a área que a legislação lhes permitia construir, e a natureza da pré-existência. Esta foi a questão fundamental. E agora isto tem haver com a forma de que foi feita a encomenda. A forma de como foi feita a encomenda foi muito particular, porque hoje em dia e é uma coisa que ainda há pouco tempo quando eu dei uma entrevista na televisão tentei falar um pouco sobre isso, claro que não tinha muito tempo. Para que o cliente comum, corrente, que nunca trabalhou com arquitectos perceba mais ou menos qual é o papel do arquitecto e qual a importância que tem o arquitecto. Isto pela experiência que eu vou tendo de quase de reticência que as pessoas têm em contratar um arquitecto. Muitas vezes, quando o contratam não é no momento certo. Neste caso, mais

uma vez porque já me aconteceu isto noutros casos, quando os clientes chegaram aqui ao escritório já tinham um projecto aprovado, porque como se tiverem de candidatar ao ProDer, ao financiamento dos fundos da comunidade europeia, tinham que o fazer em muito pouco tempo, e, portanto, encomendaram-no a alguém, com quem tinham uma relação rápida, digamos assim. Acho que nem eram eles que tinham a relação e foi a própria empresa que lhes fez o enquadramento financeiro, portanto, aquilo é um processo burocrático, então fez-se ali um projecto que seria à escala 1:200, era quase um programa base, nem era bem um estudo prévio e tal. Mas aquilo já estava de uma certa forma vinculado, pelo menos todas as áreas, o programa, a distribuição do programa, mais ou menos estava tudo definido, e eles não podiam fugir muito dali. No entanto, quando nós aceitamos o trabalho, salientamos que não concordávamos nada com aqueles desenhos e aquela abordagem que eles nos tinham trazido e, portanto, não íamos partir dali, aceitaríamos se conseguíssemos aprovar na camara uma alteração em termos de arquitectura. Isto precisamente por causa desta questão daquilo que era mais importante para nós na definição do projecto que era precisamente a questão da escala.

A natureza do território era definida por esta construção em granito em ruína, numa escala muito pequenina, e que se adoçava a estes muros, que iam fazendo a diferença de cotas até à linha de água e cuja paisagem era enquadrada também pelas vinhas pré-existentes. Sendo que, eles queriam construir uma adega, que mesmo não sendo muito grande, tinha uma dimensão demasiado grande para aquela pré-existência, e ainda queriam construir uma ampliação à casa para ter mais três ou quatro quartos, para funcionar como agroturismo ou pequeno hotel rural. Parecia-nos completamente desproporcionada, a área nova de intervenção em relação a área da pré-existência. Foi aí que centramos os objectivos do projecto. A construção nova que era tantas vezes superior à pequena casa que existia, que teria que estar perto dela, quer pelo único acesso que havia, portanto, tinha que ser um acesso público. Por um lado, porque eles iam colocar nova vinha. Apesar daquele território ser bom para a vinha, o tipo de vinha existente não era aquele que eles criam desenvolver e também por ser uma vinha já com muita idade e que estava ali há muitos anos. Como era mesmo para produzir também havia que ter acessos em condições e também, tinha que haver aquele acesso para quem ia servir-se da adega e hotel rural.

Por outro lado, o budget que nós tínhamos era muito, muito limitado, porque quando eles fizeram a candidatura, tinham o outro projecto, portanto, candidataram-se a determinado valor e nós não podíamos fugir daquele valor, valor realmente muito limitado para o que nos parecia poder construir-se aquela área toda. Sendo que nos parecia que a intervenção tinha que estar naquela zona, quer do ponto de vista legal, também a ampliação tinha que estar do ponto de vista do território e da paisagem, tinha que estar perto da casa antiga. Tudo isto nos fazia pensar que o problema realmente era um problema de escala. Para ter

duas construções, uma antiga e uma nova, tão perto uma da outra, com umas diferenças de tamanho tão significativas, pareceu-nos na análise disto tudo, que a adega podia ficar dissimulada num dos socacos e então semi-enterrada com uma cobertura vegetal, mantendo na mesma a mesma caracterização dos socacos existentes e conferente para essa vinha e para a linha de água. A partir dessa adega se pudesse fazer uma entrada, que permitisse ter aí recepção das duas casas, portanto, que controlasse a chegada dos clientes do hotel rural, e que pudessem ser dirigidos para uma casa ou para outra, sendo que nós propusemos duas. Ou seja, em vez de ampliar aquela, que tinha uma caracterização muito clara e coerente e que tinha muito haver com aquele sítio, nós propusemos que se reabilitasse aquela e que se construísse outra, que entrava em diálogo com esta, quer pela proporção, quer pela maneira como se ia colocar em relação aos socacos. E cumpria a legislação – que obriga a que estejam fisicamente ligadas- aqui através do piso dissimulado no socaco existente entre as duas. Mas a nova casa iria ter um sistema construtivo e uma materialidade completamente contemporâneos e que nesta tensão se percebesse ao mesmo tempo, que havia uma reinterpretação da volumetria, da escala e da forma da outra casa, portanto, daí que resultou, um dos muros desses taludes foi completamente refeito e foi colocado uma espécie de cave, mas que não é bem cave, porque acaba por ter frente na forma como se abordou os muros com um grande janelão da adega sobre a vinha, e onde se faz também um estacionamento e a entrada principal dessa adega, sendo que depois o muro voltou a ser refeito exactamente como era, apenas com um grande vão que dá para a linha de água.

A partir daí, pode-se aceder sem ir para o exterior, portanto as pessoas podem chegar com as malas, fazer o check-in e vão para uma casa ou para a outra – ou vão para a casa antiga ou vão para a casa nova. Eles chamam-lhe agora penso que é “a casa do vigário” e a “casa das vigotas”. Porque eles tinham muita vontade que a casa fosse como a casa do Gerês, toda em betão com uma cofragem idêntica e estavam muito agarrados a essa imagem. Mas o orçamento não dava para fazer uma construção maciça de betão, sobretudo, quando juntássemos todas as peças porque não era só aquela casa. Era também a adega e era uma construção com cobertura vegetal para ficar dissimulada e para poder ser mais uma plataforma do território.... Enfim, tudo conjugado era absolutamente impossível trabalhar com esses sistemas construtivos e então a nossa opção foi fazer uma construção de pilar e viga quer na adega que se assumiu mesmo as vigotas na lage e o preenchimento das vigotas tudo à vista, portanto o interior da adega é muitíssimo espartano, é muito seco, aparece tudo, aparecem as instalações eléctricas, o pavimento é em betão. Mesmo as peças para colocação das garrafas de vinho são umas peças pré-fabricadas também de mercado muitíssimo baratas, portanto foi tudo feito praticamente com materiais praticamente sem acabamento. A não ser as madeiras para trazer algum conforto e também para resolver de uma forma fácil e espartana a questão das infra-estruturas. O ar-condicionado quer para aceder aos mesmos e poder fazer uma manutenção de uma forma muito rápida e barata, quer até a

própria introdução de infra-estruturas como os quartos de banho que também são todos construídos de uma forma leve e com uma estrutura de madeira forrada a contraplacados, folheados e acabados em pinturas só com vernizes. Portanto, tudo muitíssimo espartano. As caixilharias também são umas caixilharias de mercado e bastante baratas dentro das opções que há no mercado. Escolhemos uma cor escura precisamente por um lado para ter uma leitura só dos vidros e por outro porque também nestas caixilharias mais baratas muitas vezes o confronto com algumas peças de neopreno ou umas peças mais escuras cria alguns conflitos com a cor do alumínio natural etc. Os clientes não queriam caixilharias de madeira nem queriam que tivesse uma manutenção cara. Fomos sempre gerindo aquela falta de orçamento para uma área tão grande com a maior qualidade que pudéssemos encontrar.

Na adega esta construção por dentro ficou toda à vista e por fora, no fundo, era o talude pré-existente em granito e era a cobertura vegetal, já o mesmo não podia ser na caracterização da casa nova, porque esta ia ter uma volumetria semelhante a anterior, da casa pré-existente, mas para ter este sistema construtivo o que poderia ser complementar a materialidade, quer dizer a esta construção mais estereotómica que seria com o granito. Podia ser o betão maciço, mas isto estava fora do alcance das possibilidades do orçamento que tínhamos, então fizemos a construção também com pilar e viga, lajes aligeiradas com vigotas, uma construção muito barata que por dentro está forrada a madeira como a casa antiga que lhe permite um grande conforto e também resolver a questão da térmica entre o granito e a madeira. Na casa nova usamos um material que no fundo foi o próprio terreno também que nos deu. Porque como as vinhas naquela região agora são todas fixas por vigotas pré-fabricadas de betão porque lhes fica muito mais barato, ou seja, foram substituídos os esteios de granito que antigamente faziam o suporte vertical das vinhas por vigotas de betão. Quando nós chegamos lá aquilo tinha a presença fortíssima da leitura das vigotas em T pelo território com as vinhas e até tinha uma certa plasticidade interessante. Assim decidimos forrar a casa com esse material, que no fundo era um material de acabamento que não tinha manutenção que era o que os clientes pretendiam e era betão, o que também ia ao encontro da vontade deles tal como do orçamento. Por isso, também aqui ficou o interior em madeira, que não tinha tanta manutenção porque ia ser vivido por muitas pessoas e as pinturas são sempre mais delicadas e exigem mais manutenção. Por outro lado, eles gostavam e achavam confortável.

No exterior usamos então as vigotas com os T's, a aba do T da vigota, voltada para fora como uma espécie de revestimento. Por outro lado, também tinha um carácter que se aproximava a estereotomia, a densidade bruta que não era o betão claramente não pretendia fazer de conta que era o betão, percebe-se que é um revestimento. E que conjugava um pouco toda esta estratégia de intervenção, clarificando-se muito bem o que era o edifício novo. No final, eu ainda tenho poucas fotografias e se calhar nem vou ter tão cedo desta obra porque como a vinha ainda está muito pequenina, porque substituíram-na, ainda não

fica claro a relação global da obra. Ainda não quiserem fazer, nem nós, um investimento nem em abrir o agrotursismo, nem de fotografar já tudo. Não sei, talvez se se faça isso em Setembro ou Agosto, não temos ainda a certeza. Mas eu tirei algumas fotografias que depois lhe posso ceder, sendo que há uma que é particularmente importante e que tem haver com os primeiros esboços que vai encontrar que é sempre de quem vai na estrada principal, e de quem chega a Quinta em que a leitura da casa pré-existente é uma leitura de topo e que portanto em que a escala é muito pequenina. A casa no seu lado maior quase nunca se vê a não ser que se vá dar uma volta muito grande e vá ao outro lado do território.

Portanto foi sempre muito importante esta relação que ambas as casas têm ao dialogar na forma como se implantam com os taludes, ambas se acedem por uma cota mais alta e também por outro talude que está a uma cota mais baixa. O caminho principal de acesso tem só um piso e na esplanada que faz e que está na cobertura da adega tem dois pisos e nessa a entrada para a segunda casa tem dois pisos e na esplanada mais a baixo acaba por três, sendo que tendo os pés-direitos mais baixos acaba por ter uma escala mais próxima da outra casa. A verticalidade das vigotas também lhe dá uma certa esbeltez que procura essa escala mais doméstica, mais pequena da casa antiga e depois ainda há uma outra questão que tem haver com a colocação dos vãos na casa nova, construída de raiz. Em que os clientes, claro, tinham uma certa vontade que houvesse uns vãos grandes, mas na parte da casa com alçado maior que corresponde também ao mesmo alçado maior da casa antiga não nos pareceu o sítio mais adequado para criar grandes aberturas, porque é precisamente a parte que fica voltada para as tais construções muito feias do outro lado do vale e em que se podem ler os diferentes vãos das casas ao mesmo tempo. Então as janelas são mais à escala das da casa antiga e parecem completamente aleatórias, mas estão colocadas de maneira e a alturas de modo a condicionar a forma como se vê a paisagem do outro lado. Portanto, a evitar, digamos assim, os enquadramentos de menor qualidade da paisagem em frente. Já do lado da entrada, de quem está nessa rua principal, replicamos quase o alçado da casa antiga que tinha apenas uma pequena janela. Foi praticamente uma reinterpretação desse alçado e depois o alçado posterior e que está voltado para uma parte muito bonita do terreno que tem uma espécie de um penedo e onde tem a piscina, é muito íntima ali aquela zona e é precisamente a parte posterior a da estrada principal, é que então criamos os vãos de maiores dimensões. É praticamente uma grande Suite que tem uma grande exposição solar.

Natascha Cabral: O que é que valoriza no projecto? O que é que a faz gostar dele? Isso foi fundamental na proposta, no projectar? Onde consegue perceber-se essa preocupação?

Graça Correia: Há partes mais positivas e há partes mais negativas. O que eu achei mais positivo foi a forma como realmente trabalhamos a questão da escala, mas o que foi mais

desafiante foi trabalhar com um orçamento tão pequenino. Era um orçamento mesmo demasiado curto para uma intervenção daquelas, portanto, foi um desafio muito grande e foi a maior dificuldade do projecto. Conseguir conciliar esta estratégia que era tão importante do ponto de vista da paisagem e da escala e daquela tipologia pré-existente e o respeito pela paisagem com que estávamos a lidar e conseguir fazer isso com tão pouco dinheiro. Apesar dessa questão de o orçamento ser tão curto, e de estarmos a trabalhar com empreiteiros que não conhecíamos, tivemos a surpresa agradável de que os clientes foram altamente respeitadores e foram sempre muito cúmplices nas opções de projecto, embora condicionando financeiramente, em todo o resto foram sempre muito cúmplices. Os próprios empreiteiros mesmo com os tais problemas de orçamento entusiasmaram-se muito com o projecto. Talvez porque também não estavam habituados a trabalhar com projectos tão exigentes, mas acabaram por abraçar o desafio de uma forma que nos ajudou.

Natascha Cabral: Eu achei muito interessante uma coisa que disse acerca da relação com o cliente, em que disse que era as vezes difícil fazê-lo entender o papel do arquitecto. Sente que a relação arquitecto/cliente mudou de alguma forma de antigamente para os dias de hoje?

Graça Correia: Por um lado, eu acho desde que comecei até agora, as pessoas dão muito mais atenção ao arquitecto, mas isso não significa que saibam o que faz o arquitecto exactamente. Uma das vantagens que havia naquela altura, ou seja, ainda muito o hábito de ir ao desenhador ou de fazer as coisas só com o empreiteiro, isso de facto mudou. Ou seja, [os empreiteiros] no fundo fazem muitas coisas ao mesmo tempo. Fazem coisas com arquitectos, fazem coisas com outros arquitectos. Uns arquitectos pormenorizam e desenhavam de uma maneira, outros não pormenorizam, nem desenhavam nada, mesmo sendo arquitectos. Outros clientes até nem têm arquitecto e querem que eles façam, mas, o que eu vou vendo é que os próprios empreiteiros hoje em dia, começam a gostar também de envolver-se e a ter uma cumplicidade maior com os arquitectos, que têm as coisas mais definidas, porque depois quando chegam ao fim da obra têm um orgulho enorme naquilo que fizeram. E são eles próprio que nos vão dizendo: “Ah, porque trabalhei com aquele arquitecto ‘assim, assim’ e não está nada pensado, não está anda definido e o cliente está baralhadíssimo etc. Até temos alguns projectos em que são os próprios empreiteiros que nos indicam às pessoas, porque também não gostam de trabalhar ao improvisado. Apercebem-se que também perdem dinheiro, fazem coisas que depois os clientes não gostam e depois desfazem novamente, portanto, preferem também ter tudo muito claro e saber exactamente o que vão fazer do princípio até ao fim, e encontram nisso uma maior valia. Já não é aquela coisa que os empreiteiros diziam que os arquitectos só chateavam, só complicavam, etc. Agora acho que não é assim. Os bons empreiteiros, claro. Estou a falar dos bons empreiteiros, mas também é com quem se gosta de trabalhar (risos).

O que acontece ainda com os clientes é que, como muitos deles quando vão trabalhar com o arquitecto, e é a primeira vez que vão trabalhar com o arquitecto, não sabem exactamente a quantidade de trabalho que o arquitecto tem que fazer para a obra ficar bem-feita. Ou porque tiveram já uma pequena experiência até com alguém que, digamos, até não faça projecto de execução e, portanto, faz apenas uns desenhos, faz o licenciamento e pronto. Ou seja, pensam que é tudo assim. Então muitas vezes não valorizam, não percebem que os honorários dos arquitectos são para pagar de facto muito trabalho: de desenho, de concepção, de acompanhamento de obra, de gestão de todos os processos, de coordenação de todos os projectos, das especialidades todas. Muitas vezes projectos que têm que ir a várias entidades e que são muito complexos, mesmo até nos passos que têm que ser dados para a sua aprovação.

O que é que acontece então de mau hoje em dia e que eu nem sei se é melhor, se é pior. Infelizmente, também porque acho que vivemos uma grande crise ética – há muitos anos que acho que a crise que nós vivemos é uma crise ética, que começou precisamente por falta de ética e que se revelou na economia. Porque as pessoas têm uma postura ética muito questionável. Hoje em dia, e com as notícias que têm chegado todos os dias nos jornais e nos telejornais, eu dou-me 100% razão. O problema é ético. Muita gente trabalha de uma forma que não é correcta e depois começa-se quase a ter a sensação de que “se toda gente faz assim, não está errado”. Eu lembro-me de ver um filme italiano há uns cinco ou seis anos atrás em que havia um senhor que era funcionário das finanças e que estava preso. Ele recebeu dinheiro “por baixo da mesa”, aquelas corrupções.... Foi preso e entrou em greve de fome e de silêncio. Então, foi contratado um psiquiatra para ajuda-lo na defesa a ver se o homem voltava a falar e a comer e se então se resolvia aquele problema. Quando ele teve a primeira reunião com o psiquiatra ele confessou que estava a ser vítima de uma grandíssima injustiça e que quase preferia morrer, porque o pai e o avô dele, que também tinham sido funcionários das finanças e que, toda vida, tinham feito a mesma coisa pela qual ele agora estava a ser julgado. Ele não percebia que uma coisa que para ele era tão normal, agora estava a ser motivo para ele ir preso! Os nossos colegas que fazem dumping nos honorários também vêm todos com esta conversa de que se os outros fazem...

A questão é que se estão a banalizar determinado tipo de procedimentos incorrectos, sem ética nenhuma, e as pessoas, os clientes, que não sabem qual é a ética profissional mais correcta do arquitecto, também não sabem que estão a ser vítimas de um gato por lebre. Antigamente dizia-se: “Ah isto está mal, porque foram os desenhadores”, mas hoje em dia não, existem muitos arquitectos, nossos colegas, que com a liberalização do mercado fazem arquitectura a qualquer preço. Fazem, por exemplo, 50% – 70% desconto daquilo que era a tabela, digamos assim, que nós tínhamos e os honorários correntes e isto é do nosso conhecimento todos os dias. Muitas vezes, eu dou propostas de honorários, que até

acho que se calhar não vou conseguir ganhar dinheiro nenhum e vou só conseguir manter o escritório a trabalhar, e os clientes perguntam-me se aquilo já é com as engenharias com as especialidades. Por isso, eles já viram propostas em que o valor da arquitectura é muito inferior. O que eles não sabem, e eu procuro mostrar sempre como é um projecto meu de arquitectura, é que eles estão a comparar coisas que não têm comparação possível.

Natascha Cabral: Pois. A nível de qualidade...

Graça Correia: Exactamente. Porque uma coisa é um projecto, que tem um projecto de execução, que tem tudo definido, que tem caderno de encargos, que tem um acompanhamento rigorosíssimo da obra.... Outra coisa completamente diferente são desenhos para licenciamento, e atropelos de procedimentos conceptuais e depois acabou. Na maior parte das vezes, quando eu tenho conhecimento dos honorários desses arquitectos e comparo com o trabalho que eles produzem, concluo que eles são muito mais caros do que eu. Porque se formos ver o número de horas gasto num projecto de execução e nos projectos aqui feitos no escritório, o valor de hora foi muito mais barato. Só que no fim é o tal barato que sai caro aos clientes. Só que o cliente só descobre isso, depois da obra feita e, entretanto, nós continuamos a perder os trabalhos.

Essa, é neste momento a grande crise de trabalho que existe. Existe um mercado que é livre, mas não existe informação da parte do cliente para saber aquilo que está a pagar. É difícil dar a volta a isto. Muito difícil. Também porque, e aí vou fazer uma crítica aos arquitectos, muitas vezes, a postura do arquitecto quando faz entrevistas e fala mais publicamente não fala destes assuntos. Ou seja, há uma espécie de, vou lhe chamar “snobeira”, de que estes temas são medíocres. Mas estes temas, na realidade, são extremamente importantes porque reflectem-se directamente na qualidade da arquitectura. Enquanto isto não se debater e enquanto o público em geral não tiver uma informação com qualidade e consistente sobre o que é a mais valia do trabalho do arquitecto, e o que é realmente um trabalho de arquitecto, o cliente não pode imaginar que sem um projecto de execução e sem um acompanhamento à obra semanal, a Casa do Gerês não seria a Casa do Gerês. Portanto, não pode imaginar que o projecto custe o mesmo daquele da pessoa que só faz o licenciamento, que não faz pormenorização e o acompanhamento da obra... É aqui que reside esta complexidade.

Natascha Cabral: Por fim, não precisa de ser nada muito elaborado, porque já me deu muito do seu precioso tempo, gostava só que dissesse qual o seu entendimento do termo de responsabilidade do arquitecto.

Graça Correia: Pois, eu acho que tem muito a ver com isto que eu estava a dizer. É, de facto, entender que existe um compromisso enorme entre ética e estética. Eu não penso isto não só em termos de arquitectura, eu penso isto em relação a qualquer profissão. Se a pessoa não tiver um sentido ético forte e uma grande determinação em fazer com qualidade aquilo

que faz, essa pessoa não interessa absolutamente nada. Pode ser uma pessoa riquíssima, pode ser uma pessoa que pode ter tudo e mais alguma coisa, mas eu não valorizo absolutamente nada, a não ser que veja esse grande compromisso entre a ética e perseguição de qualidade. Paixão pelo que faz.

Natascha Cabral: Muito obrigada!

ENTREVISTA A RAQUEL BARBOSA

Dia 19 de Maio de 2016

Natascha: antes de mais, agradeço a sua disponibilidade e gostava de perguntar: porque é que escolheu o curso de arquitectura?

Raquel: Na verdade, não foi uma escolha muito consciente. Na altura, ou era a Faculdade de Arquitectura, ou era a Escola de Belas-Artes, porque desde sempre tive uma apetência muito clara para o desenho e para a pintura. Pratiquei o desenho, desde muito cedo e com muita regularidade. Não apenas do ponto de vista do cumprimento pedagógico da escola. Portanto, o desenho e a pintura, especificamente, tiveram sem-pre um papel muito importante para mim. Recordo-me que, de uma forma muito pragmática, a escolha do curso de Arquitectura teve mais a ver com o facto do desenho e a pintura terem um carácter muito *pri-vado* para mim, ajudando-me a processar os meus problemas e as minhas dúvidas, questões de *adoles-cência*... Então, na altura de tomar a decisão, achei que esse carácter muito privado não fazia sentido na escolha de uma profissão. Entre ser arquitecta ou ser pintora, parecia-me que a primeira seria uma *profis-são* exequível e plausível, enquanto que a segunda não.

Eu digo que não foi uma escolha consciente, no sentido em que não tinha a percepção do que viria a ser o curso e, mais tarde, o exercício da profissão. Mas, na altura, foi aquele o critério, sobretudo, porque me parecia que aquilo era tão privado e tão íntimo – o processo do desenho – que não tinha nada haver com seguir uma profissão.

Natascha: sentiu alguma influência ou incentivo dos pais ou de familiares nessa decisão?

Raquel: a minha mãe sempre teve muito jeito para tudo que eram as chamadas «manualidades». Tinha jeito para o desenho e sempre me instigou muito esse lado mais artístico e emocional. Mas eu tive um percurso muito íntimo, privado, portanto, não abria a discussão a terceiros sobre o assunto. Ou seja, foi uma decisão mesmo muito particular. Recordo-me que, na altura, os meus pais ficaram relativamente *de-siludidos* porque eu pintava e desenhava constantemente, com voracidade. Então, sempre acharam que o fim seria ingressar nas Belas-Artes. Mas, como já referi, tratou-se de uma decisão muito pragmática. “Isto é para mim e, entretanto, terei que optar por uma profissão.” Obviamente, a Arquitectura foi a escolha imediata porque, apesar de tudo, havia claro interesse no tema.

Natascha: como é que era o ensino na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto na altura em que começou a estudar e como foi durante o curso? Quais eram os grandes ideais, por assim dizer?

Raquel: na altura em que me candidatei à Faculdade de Arquitectura do Porto, esta foi a primeira e única opção porque eu tinha a média necessária e tinha-me esforçado para isso.

Nem considerei outras escolas e entrei “à primeira”. De facto, tinha a percepção de que era uma escola muito focada no Desenho e na articulação do Desenho com o Projecto.

Fazendo agora uma retrospectiva, reconheço que havia alguns resquícios desse princípio mas o curso não decorreu bem assim. Houve um choque inicial bastante grande, sobretudo, por achar que havia pouca articulação entre a maioria das disciplinas. Havia a disciplina “nuclear” de Projecto (sem dúvida) mas que tinha pouca articulação com as restantes. Portanto, as disciplinas, de algum modo, eram muito autónomas e impermeáveis.

No que diz respeito aos ideais a que te referes na pergunta, residiam, talvez, no facto da disciplina de Projecto estar intrinsecamente associada à prática da Arquitectura. Embora houvesse a “bandeira” de uma integração muito eficaz entre as chamadas cadeiras “nucleares” – Desenho, Projecto e História – nunca conse-gui sentir isso dessa forma. Pelo contrário...A cadeira de Projecto era o grande núcleo sobre o qual gravitavam as restantes, só que não de uma forma sistemática. A “Escola” tinha (e tem) muito a perder com isso. Tenho bastantes elogios a tecer sobre o ensino praticado na FAUP mas o seu estandarte não se concretizava dessa forma tão evidente como referiam os seus protagonistas...

Natascha: de que forma acha que esse ensino se reflecte no seu trabalho?

Raquel: Não obstante aquilo que eu estava a dizer há pouco, há, depois, algo fundamental que retirei do processo e do curso que foi, essencialmente, a ideia do Projecto em e como Arquitectura. Basicamente, o que distingue/define a Arquitectura é o Projecto, numa espécie de “evidência cartesiana”: “faço Projecto, logo, sou arquitecta”. Esta foi a grande premissa que retirei do curso e que é fundamental para mim e para o Atelier. O que nos distingue de todos os outros, na nossa Disciplina, é a capacidade de projectar, de seguir um método mediante o projecto – isso é intrínseco à Arquitectura. Parece-me, no entanto, que a disciplina da Arquitectura tem dificuldade em assumir isto de uma forma contundente. Mas, assim co-mo outras disciplinas chamam a si determinados pressupostos como, por exemplo, a filosofia entendendo o «conceito» como algo que lhe é exclusivo (e deixando para a Ciência as “proposições e as funções”!) também a Arquitectura tem todo o dever de chamar a si mesma o «Projecto».

Natascha: tinha preferência por determinadas disciplinas? Quais e porquê?

Raquel: Projecto, História, Desenho e as cadeiras do prof. Manuel Mendes que introduziam a ideia de investigação/intervenção em Projecto. terão sido as mais relevantes. Uma vez mais, seriam os alunos a ten-tar “coser” aquelas diferentes “frentes” entre as quais não havia uma coesão clara ou, tão pouco, uma estratégia comum.

Natascha: como é que eram as aulas e a relação aluno/professor? Houve professores que marcaram o seu percurso?

Raquel: houve alguns professores que o marcaram negativamente. Não vou falar neles

[risos]. E, sem dú-vida, houve professores que o marcaram positivamente. O Professor Alberto Carneiro que era uma espécie de dissidente da «Escola», com uma personalidade muito peculiar e muito interessante. O professor Carlos Machado, com um especial enfoque na relação da Arquitectura com a Teoria e a História. O Prof. Manuel Mendes, tentando criar e promover o debate (sem consensos), no âmbito da Teoria e da Investigação em Arquitectura. Foram, sobretudo, estas três figuras mais determinantes e talvez aquelas que tivessem mais bem definidos os objectivos da sua docência.

Do ponto de vista do Projecto, curiosamente, não houve ninguém que fosse decisivo, embora existissem bons profissionais na Faculdade de Arquitectura.

Natascha: como é que era o ambiente entre alunos? Havia competitividade entre os colegas? Ainda tem contacto com alguns colegas?

Raquel: Sim. Havia alguma competitividade (negativa) relacionada com as notas e as pautas. Pondo isso à parte, havia debate entre os alunos e os grupos de amigos que se criavam, a partir daí. Eu tinha um grupo alargado de amigos e era nesse seio que discutíamos e debatíamos, portanto, foi muito interessante esse período. Foram quatro anos muito intensos com inúmeras viagens (um misto de trabalho e lazer) e actividades que, de algum modo, marcaram decisivamente o meu percurso na FAUP.

Essas pessoas são, ainda hoje e passado o ímpeto juvenil, grandes amigos com quem tenho uma relação muito estreita (embora nem sempre presencial). Pessoas que seguem o seu percurso também como arquitectos, activas, muito persistentes e exigentes, com quem troco impressões com regularidade. Aliás, ainda na semana passada recebi um telefonema de dois deles, a questionar-me para um determinado projecto: “Como é que fariam...? Qual é a vossa prática do Atelier?”, sobre questões de orçamento, de processo do projecto, etc...

Natascha: quando terminou o curso quais eram as suas expectativas? Seguiu-as?

Raquel: Durante o curso, houve um contexto de envolvimento empenhado na sociedade civil e a Arquitectura servia enquanto instrumento para esse envolvimento, também muito ligado ao momento fulgurante que se vivia. Havia uma encomenda pública crescente, quer cá em Portugal, quer lá fora. Foi um período de grandes concursos e, sobretudo, das encomendas a gabinetes de renome como o OMA, os MVRDV, o Jean Nouvel que produziam literatura “panfletária” que nos seduzia (“S,M,L,X,L”, “FAR-MAX”, “MUTATIONS”, “META CITY DATA TOWN”)... Havia um número elevado de referências que tínhamos e que nos davam a ideia de um empenhamento social, destes grandes equipamentos, “contentores sociais”, que, entretanto, como sabemos, se esmoreceu. Seguíamos com muita atenção tudo isso, quer através das publicações, quer através da Internet que, no início dos anos 2000 e sistematicamente, veiculou a informação de uma forma ainda mais abrangente. Também, na FAUP, havia particular incidência nos projectos de média e grande escala (habitação social, museus, bibliotecas), em detrimento da pequena escala da habitação

unifamiliar. Depois, na vida profissional, foi necessário rever esse contexto, quer pela crise económica que deflagrou, quer pelo perfil da encomenda privada que é mais acessível aos gabinetes de pequena dimensão. Nós te-mos, essencialmente, encomenda privada, pequena e de escala doméstica que, sendo o ponto de partida possível, se tornou a mesma razão do empenhamento social de que falava há pouco. Há questões, que permanecem, independentemente do programa e da escala: a capacidade transformadora da Arquitectura, quer ao nível do cliente privado, quer de uma comunidade; a ideia da prática da Arquitectura como uma disciplina em si que tem que ser estimada, que tem de ser trabalhada e valorizada. E o nosso principal objectivo é encontrar o método para contribuir para a definição da disciplina da Arquitectura e persegui-lo, até à exaustão. Será, talvez por isso, que tentamos dominar todo o processo, do início da encomenda até ao fim da obra, do exterior ao interior e à criação de “ambientes”. Portanto, a concretização da ideia do “paraíso”, em jeito das “atmosferas” do Peter Zumthor.

Natascha: E a sua primeira experiência profissional? Foi em arquitectura ou algo diferente?

Raquel: trabalhei noutras coisas antes, nomeadamente, a pintar e a desenhar, e ganhava algum dinheiro nas férias a fazê-lo. Mas eu não consideraria isso trabalho, tal como disse logo no início. O primeiro trabalho um pouco mais sistemático foi num restaurador de quadros e de arte sacra. Deveria ter uns 16 anos.

Mais sistematicamente foi quando, estando ainda no terceiro ano da faculdade, abri um escritório com mais três amigos, um dos quais passou a ser o meu companheiro e com quem tenho o Atelier da Boavista / Arquitectura. Portanto, nós começámos muito cedo e isso condicionou tudo! Condição a forma como eu terminei o curso, como dei resposta aos exercícios nos últimos anos do curso e, claro, todo o trabalho posterior. Julgo que isso foi determinante para que ganhasse o Concurso Secil Universidades, no 5ºano, com um tema que era caro ao próprio gabinete.

Perguntavas, há pouco, por momentos que me influenciaram... Eu fiz tudo um pouco antes do tempo. Começámos a fazer projectos antes de terminarmos o curso; fazíamos um pouco de tudo porque éramos quatro estudantes e tivemos, logo, encomenda, havendo uma colega que já era arquitecta e que assegurava a questão burocrática. Começámos por fazer pequenas intervenções, instalações, apartamentos, coisas muito buriladas, muito pormenorizadas em que era preciso dominar todo o processo, em que havia orçamentos muito condicionados, muito específicos. O escritório não terminou mais! Dois saíram, entrou mais um, depois saiu outro, enfim. Já lá vão uns quantos anos! Portanto, eu fiz estágio no Atelier com a colega mais velha [risos]. O Atelier é, assim, algo que estimamos muito e que nos serviu de escola também... para questões como a angariação de clientes, o diálogo com os clientes, os orçamentos, para além do Projecto em si. Ainda hoje, temos uma tendência muito grande

para tentar controlar o processo todo, estando consci-entes de todas as fases do processo... do início até ao fim...

Natascha: agora, nesta segunda parte da entrevista, eu gostaria que me explicasse qual é o seu método de trabalho de projecto. Por onde começa e como é que se desenvolve?

Raquel: Na verdade (e já tínhamos falado um pouco sobre isto), nós temos sempre tendência para come-çar por uma planta. A partir de uma métrica pré-estabelecida (por regra, eixos a 1,2m entre si que nos permitem cumprir a legislação e salvaguardar o conforto espacial) e de alguns princípios que, para nós, são importantes: a regularidade, a simetria, entre outros, começamos a ajustar o programa a essa planta. Normalmente, não pensamos em alçado, mas começamos pela planta e é a partir daí que vamos ajustando, burilando e adaptando o programa.

Por exemplo, na Faculdade de Arquitectura, havia a tendência por começar, única e exclusivamente, pelo programa. Para cumprir os requisitos pré-estabelecidos da disciplina de Projecto, recordo-me que o pro-cesso consistia, essencialmente, numa eficaz distribuição do programa...agregava-se o programa, para ver, depois, a forma que aquilo gerava. Nós fazemos o contrário! Partimos da planta, de uma forma sistemática mas também intuitiva, porque temos a percepção do que vai sair dali. Depois, é como eu dizia, começa-mos a ajustar o programa a essa grelha que pré-definimos.

Natascha: quando fala em planta, refere-se a planta do terreno?

Raquel: Não, refiro-me à planta do projecto – o desenho bidimensional... [Interrupção por telefonema e surge o Vasco que decide continuar a responder a questão colocada.]

Vasco: O terreno não é, necessariamente, a primeira coisa que nós consideramos no projecto. É mais uma ideia abstracta de edifício arquitectónico que, normalmente, tem uma ferramenta de trabalho que é a planta associada, ou seja, nós tentamos encontrar o edifício e uma relação com uma planta, logo no início. O que isto quer dizer é que, depois, o programa tem de caber e adaptar-se lá dentro. O programa tem de caber dentro de uma ideia ordenadora de espaço e essa ideia ordenadora do espaço é o próprio edifício.

A primeira ferramenta que nos surge é a planta. A planta, de alguma forma, ao nível do projecto, é quase a ideia de ordem. Apesar do corte ser aquilo que relaciona tudo - o corte é a coisa relacional propriamente dita -, a planta é a coisa numérica/dimensional. Daí que o terreno apareça, normalmente com cortes, nu-ma fase posterior. Portanto, sem uma ideia do edifício, não conseguimos pensar o terreno. Se não sou-bermos se estamos a fazer um edifício horizontal ou vertical, como é que o vamos implantar no terreno? Como é que este problema se vê na implantação? Temos, por exemplo, um terreno com desníveis acentuados. Se não percebermos se a nossa volumetria ou se a nossa ideia de edifício é a de um edifício vertical ou horizontal, cúbico ou paralelepípedo, ao alto ou ao baixo, não sabemos

o que vamos fazer com o terreno. Não sabemos onde posicionar a peça/edifício. São percepções completamente diferentes. Sem essa ideia, sem esse apriorismo sobre o volume - a ideia do edifício - não conseguimos fazer nada. Por isso, o terreno não é, necessariamente, o primeiro factor que consideramos.

Natascha: pois, porque normalmente sinto a necessidade de começar pela planta do terreno, perceber a implantação, procurar direcções que façam sentido naquele lugar...

Vasco: pois. A planta, para nós, não é um esquisso. A planta é um princípio embrionário da ideia do edifício - é de um edifício que estamos à procura. Lembro-me que, uma vez, li algo que foi importante para mim e, depois, ambos reflectimos sobre isso. Tratava-se de uma conversa muito parecida com esta em que faziam perguntas diversas, tais como “como é que começa um projecto?” O arquitecto respondeu que começava com uma conversa. Dizia que, enquanto a conversa não tivesse solidez, não passava para o desenho. Nós não temos, necessariamente, uma conversa porque o nosso escritório nunca teve muito essa disponibilidade. Acaba por ser um de nós encontrar uma ideia/solução, autonomamente, e, depois, reflectimos em conjunto, quando essa ideia/solução estiver encontrada.

Temos ambos uma afinidade muito grande de gosto, i.e., do que gostamos e do que não gostamos, do que pretendemos e do que não pretendemos...e começa aí. Normalmente, por uma questão de calendário no escritório, acabo por ser eu desenvolver as partes mais embrionárias dos projectos mas sempre a pensar: “o que é que a Raquel faria?” A Raquel, normalmente, procura relações geométricas dimensionais. Depois de haver um edifício e de termos a ideia do edifício, a Raquel procura depois estruturá-lo, ao nível da dimensão. Essa dimensão é sempre “estereotómica”. A dimensão para nós é sempre “estereotómica”. Quando falo em dimensão, não estou a falar numa regra de Fibonacci ou no modulator do Le Corbusier. A nossa regra dimensional parte sempre de uma estereotomia, ou seja, do desenho de um material ou de uma ideia de pavimento que permite, depois, dimensionar os espaços a partir dessa estereotomia. Por exemplo, uma pedra. Não se consegue ter uma chapa de pedra com um tamanho superior a 2,40m pois o seu corte, transporte e aplicação tornam-se pouco exequíveis. São esses rácios dimensionais que se impõem. Nós pensamos em tudo isto, desde cedo. Quando chegamos ao corte, o processo torna-se muito mais mecânico. As ideias já não fluem tão bem como na planta. No corte aparece mais emoção, mais confusão, aparecem imagens de outros projectos... e, nas plantas, não.

Raquel: é aí que, por vezes, divergimos um pouco. O Vasco tem tendência para caricaturar o alçado... Eu gosto mais de tudo muito «seco», regrado, ordenado. O Vasco sugere alçados, por exemplo, nos quais se consegue perceber um rosto e eu não gosto muito disso.

Vasco: eu gosto de fazer isso. Mas essas minhas obsessões não vêm da ideia de rosto e sim da ideia de vão. O vão, para mim, é excepcional e, se ninguém me controlar, o edifício fica

todo desenhado «excepcional-mente» pelo Vasco. [risos]. Mas a questão é que isto não é bem um método, é, como dissemos, «uma con-versa». A nossa conversa é uma conversa completa. Quando a conversa entre várias pessoas, na descrição do projecto, é inteligível e as pessoas falam todas da mesma forma sobre a mesma coisa, começa-se a dese-nhar. Para nós, a planta é aquilo que permite essa conversa.

Raquel: o resultado é sempre algo que é mais um objecto do que propriamente...

Vasco: o resultado é o edifício.

Raquel: sim, mas não é algo que se funde com o terreno.

Vasco: Não, nós nunca modelamos o edifício a partir do terreno. Desenhamos o «tocar» do edifício com o terreno. A forma como ele toca pode ser diversa mas a palavra “tocar”, às vezes, pode ser assentar... De-pois, nós relacionamos o edifício com o terreno porque, mais cedo ou mais tarde, ele vai ter que assentar de alguma forma...mas é uma questão que vem depois. Por isso, isto não é um processo muito orgânico e fluído. Há momentos em que tens um volume muito congruente, a partir de uma planta, e que depois dá os tais cortes que relacionam, por exemplo, questões altimétricas de janelas, de vãos... Mas quando estas coisas começam a dar um volume – uma forma arquitectónica –, essa relação começa a interagir com o terreno. Depois de interagir com o terreno, podes ter uma escada que está no ar, por exemplo, ou, então, tens um desnível e metade do edifício fica enterrado, de um lado ou do outro; então, as coisas continuam a ser trabalhadas em corte e, no final, vem novamente a planta, percebes? São esses soluços... Este nosso processo não é um processo muito orgânico, é uma coisa muito congruente. Uma pessoa parece que tem uma ideia embrionária e depois começa com o desenho a esculpir aquilo, até chegar a uma forma final, isso não. Depois percebe-se que é um edifício, em cada projecto, e percebe-se uma continuidade, por causa da forma como lidamos com o problema de fazer edifícios. Não vamos inventar a roda. Dentro das várias rodas, gostamos de determinadas rodas [risos]. É aquilo que eu falava do gosto. Pontualmente há coisas novas que são os interesses que temos no momento. Mas é assim que projectamos.

Natascha: e em relação ao desenho? Como é que é a vossa relação com o desenho nesse processo?

Raquel: eu desenho por lazer, embora tenha hiatos de tempo, o que também tem a ver com aquilo que eu falava no início. Gosto muito de desenhar mas, em momentos mais complicados, tanto desenho compulsivamente como não desenho de todo. Mas isso, em relação ao desenho por lazer. Do ponto de vista do projecto, o desenho é uma ferramenta. Não sei se viste aqueles esquisos, aqueles cadernos infindáveis de esquisos, muitas vezes,

misturados com textos e com apontamentos. O desenho de esquisso serve para isso, para procurar soluções, procurar pormenores, procurar detalhes... serve para procurar.

Natascha: enquanto estão a trabalhar na planta, estão em simultâneo na folha ao lado a esquisar?

Raquel: É. Raramente começamos a esquisar antes de termos a planta. É uma coisa progressiva mas si-multânea. O esquisso serve também para o detalhe. Sobretudo na questão dos materiais, dos pormenores, detalhes construtivos. Nós misturamos um pouco estas escalas todas. Quando estamos num estudo pré-vio, já sabemos como é que vamos compôr os materiais, como é que vamos revestir, que carácter é que vão ter os revestimentos. Esta questão da métrica..."É pedra? Não é?" existe sempre muito em simultâneo e daí usarmos o desenho rigoroso – planta, corte e alçado em simultâneo – com os esquissos. Mesmo as-sim, como referi antes, o processo do projecto inicia-se pela planta, através do desenho rigoroso, e depois é que começamos a procurar problemas e a resolução dos mesmos através do esquisso.

Natascha: e em relação ao contacto com o terreno, quando recebem uma encomenda, vão logo directamente ao terreno? É a primeira coisa que fazem? Ir ao terreno e falar com o cliente?

Raquel: Sim. Normalmente, a primeira conversa é no sítio. Quer seja um projecto de raiz, quer seja uma intervenção em algo existente, é fundamental. Há pouco, estávamos a dizer que não começamos pelo terre-no propriamente dito, mas, mesmo no processo que descrevemos antes, estamos conscientes das idiossin-crasias do terreno e, logo, formulamos premissas: se o edifício tem de se fechar para si mesmo porque a envolvente o assim obriga, se o edifício ficará orientado desta maneira ou daquela. Por exemplo, naquele último projecto da casa em Valadares, não é inocente a orientação da casa para o mar e para o sol. No en-tanto, o edifício em si não se imiscui do terreno propriamente dito, ele nasce de uma série de preocupa-ções e do processo, que já descrevemos. As características do terreno e da envolvente são muito importan-tes, mas não são elas que desenharam o edifício.

Natascha: qual era a sua relação com o desenho enquanto estudante? Uma vez que já tinha uma certa afini-dade e um a vontade com o desenho...

Raquel: Sim, eu tinha bastante facilidade em fazer o chamado "desenho à vista" do primeiro ano. Para mim, era relativamente simples mas não menos interessante. A cadeira de Desenho foi extremamente im-portante porque se focava em algo que me era familiar. O que retive da cadeira foi a importância do dese-nho e, particularmente, do esquisso, enquanto ferramenta/instrumento de busca de soluções, pesquisa de detalhes. Quer a professora Raquel Pelayo quer o Prof. Lino, instigavam a uma certa liberdade técnica, concentrando-se no conteúdo e no papel do desenho. Mesmos os desenhos de espaço e

de edifício permiti-tiam-se chamar pormenores, a diferentes escalas, vistas aparentemente incongruentes que, no seu todo, relatavam o objecto-tema do desenho.

Eu e o Vasco, tendo diferentes percursos, alimentamos esse processo que se revela nos cadernos dos pro-jectos.

Natascha: usa o desenho só para pensar estes pormenores do projecto ou também recorre ao desenho para comunicar com o cliente por exemplo? Para explicar a ideia com o desenho?

Raquel: Sim... Pode ser um pouco ingrato, porque os clientes gostam da ideia do esquisso em torno do seu projecto mas estão muito determinados em ter imagens tridimensionais digitais porque lhes permi-tem uma leitura mais eficaz e óbvia das propostas, o que não acontece nos desenhos bidimensionais rigo-rosos ou nos desenhos “à mão levantada”. Nós adaptámo-nos a isso e a modelação tridimensional acaba por ser uma ferramenta muito importante para o processo. O desenho “à mão levantada” é essencial para nós; não para o cliente que o vê como uma caricatura que associa aos arquitectos...Não obstante, é muito frequente recorrermos ao esquisso, enquanto conversamos com os clientes.

As imagens 3D têm o problema de parecerem, excessivamente, definitivas e as pessoas fixam-se nessas soluções. Usamos o desenho como algo mais informal, em conversa com os clientes em que surgem pe-quenos esquissos e apontamentos, mas a verdadeira comunicação estabelece-se, quando eles vêm as ima-gens. Não por inépcia nossa, não por falta de capacidade de desenhar, mas sim porque as pessoas têm, hoje, essa expectativa. Aliás, essa condição fica estabelecida, logo na proposta de honorários que passou a contemplar modelação tridimensional e a respectiva renderização.

Natascha: as maquetas não poderão ajudar nisso? Não recorrem a esse método para trabalhar?

Raquel: Maquetas... não [risos]. Nós fazemos maquetas mas fazemo-las digitais porque, sem a menor dú-vida, são uma componente muito importante. As maquetas físicas exigem um esforço acrescido de tempo e dinheiro. Os projectos são mal remunerados, nós temos de ser muito operativos. As maquetas digitais permitem-nos extrair imagens - os renders - que são muito eficazes, junto do cliente, no que diz respeito à comunicação do projecto. Enquanto que um esquisso não me custa nada, a maqueta já implica outros re-cursos que não estão contemplados em honorários. Independentemente disso, internamente, apercebemo-nos também que a maqueta digital era mais operati-va do que a maqueta física. São métodos diferentes. É óbvio que tem de ser progressivamente trabalhada mas permite-nos uma maior flexibilidade entre escalas e fases. A maqueta física não nos permite transitar entre as fases porque se faço uma maqueta à escala 1/200, não consigo depois convertê-la noutra escala. Através da maqueta digital, nós conseguimos percorrer todo o processo com uma mesma base, acabando por ser muito operativa. Depois entra o esquisso. Assim como muitos usam

a maquete de cartão para es-quissar, nós fazemos exactamente a mesma coisa, a partir da maquete digital.

Natascha: já agora, tem alguma preferência pelo material? Quando estive a ver os seus cadernos reparei que usava quase unicamente a caneta.

Raquel: sim. Uso maioritariamente e prefiro a caneta para esquissar.

Natascha: passando para a última parte da entrevista, o que é que é mais importante na abordagem do projecto para si? Que influências arquitectónicas considera serem mais importantes? Que relação tem com a natureza, a luz, etc.?

Raquel: Para além do que falámos sobre a planta, a métrica e uma base “moderna-renascentista” da arqui-tectura (sendo o Alberti, para nós, uma referência importante), consideramos essencial uma abordagem ao papel da História e à definição do «tipo» em Arquitectura. Mais facilmente partimos da ideia de «tipo» para pensar o projecto, do que, propriamente, do enfiamento que determinamos ou desta e aquela pers-pectiva sobre o terreno. A questão do terreno, a sua orientação, a possível implantação, a condição topográfica do mesmo, são te-mas essenciais ao desenvolvimento da proposta, quer por razões pragmáticas, quer porque ajudam a res-ponder a uma outra nossa obsessão que é o tema do “vão exterior” com a consequente acção da luz. Tudo isso interfere no projecto; por vezes, de uma forma mais consciente, outras, nem tanto. Há, no entanto, há uma certa intelectualização/construção teórica que para nós é fundamental: o recursos à História, à Tipolo-gia, à Geometria...

Natascha: numa conversa que tivemos chegou a referenciar o Hopper...

Raquel: Sim... depois, são referências inúmeras. Por vezes, mais genéricas, noutras vezes, são pormenores que nos ficaram. Por exemplo, as janelas do Louis Kahn: já há bastantes anos, nós fomos à Índia fazer uma viagem de arquitectura, com o intuito de ver a obra do Le Corbusier. Acabámos por descobrir os edifícios do Louis Kahn que nos marcaram tremendamente. Dormimos num campus universitário, o “Indian Institute of Management” do Louis Kahn e gravámos na memória, nas fotografias e nos desenhos, os pormenores das janelas, a forma como a luz entrava, a solução construtiva dos vãos... Ainda hoje, nos servimos dessas memórias com preocupações constantes nos nossos projectos.

Dos quadros do Hopper, por exemplo, retivemos a luz que entra nos seus quadros, nos grandes vãos, uma tranquilidade feérica, uma atmosfera que é gerada, sobretudo, por aquela luz e aquela janela, num espaço interior mais ou menos difuso.

Portanto, há uma série de referências que temos e, mais uma vez, são muito comuns. São inspirações. ..Por exemplo, a casa da Maia tem um pouco de tudo isso. Nota-se de uma forma um pouco pueril e imatura (mas também já tem alguns anos), mas acaba por ser relevante, no percurso, por causa dis-so...conseguimos perceber os vãos do Kahn, na

Índia, alguns maneirismos indianos do Le Cor-busier, como o pilar em forma de amendoim.

Natascha: *relativamente a outro assunto, gostava de perguntar, uma vez que trabalha em equipa, como é que encara essa perspectiva profissional? Existe divisão de tarefas ou trabalhos? Existem tarefas particular-mente destinadas a cada um? Ou é um processo em que ambos estão completamente integrados?*

Raquel: Idealmente, fazemos tudo. Mas, por uma questão de personalidade, eu tenho mais facilidade, di-go eu, em lidar com os clientes. Ou tenho mais paciência e tenacidade em lidar com os clientes, pelo que essa parte fica, muitas vezes, remetida para mim...de uma forma mais ou menos inconsciente, não pré-determinada... acaba por acontecer. Do ponto de vista do projecto, fazemos os dois um pouco de tudo. Eu sou mais importunada nos processos, porque tenho uma personalidade mais “disponível” para ou outros. O que quero dizer é que eu estou permanentemente a ser chamada e contactada, o que acaba por ser um pouco extenuante. Mas, por norma, tentamos ambos fazer um pouco de tudo.

Nas colaborações que temos, a própria experiência de cada uma das pessoas acaba por determinar as suas tarefas, embora eu e o Vasco estejamos presente em todas as decisões. É curioso mas temos muitas afinida-des um com o outro, portanto, é muito raro eu começar um projecto e o Vasco não gostar ou discordar, e vice-versa. Isto não quer dizer que depois não andemos a limar e a corrigir as ideias. Por vezes, ele tem mais disponibilidade para começar um projecto e, depois, venho eu “limpar” aquilo tudo, do ponto de vista métrico, o que é uma tendência muito minha. Há uma cooperação grande, sem dúvida! Depois, in-dependentemente da gestão do projecto, tendo a acompanhar mais a fase de projecto de execução e ele ten-de a acompanhar a modelação tridimensional e as renderizações. Cada um de nós, de algum modo, vai-se especializando nalgumas tarefas, mas o projecto é feito por ambos. Uma vez que temos estabelecidas várias regras básicas, no que diz respeito aos procedimentos internos do Atelier, quem nos acompanha consegue, com alguma facilidade, consubstanciar os projectos, nas suas di-versas fases.

Natascha: *acha que a relação entre arquitecto e cliente é muito diferente agora de quando iniciou a profis-são? Como é a relação com o cliente?*

Raquel: Claro que as coisas são diferentes, a partir do momento em que comecei o Atelier com vinte e poucos anos e vou fazer agora 37. Já são uns quantos anos em que começo a conseguir estabelecer alguns limites importantes para que as relações com os nossos interlocutores sejam mais saudáveis. Há uma certa tendência para uma disponibilidade absoluta, em função do projecto e da obra que, por vezes, não é reco-nhecida. Portanto, o que é essencial é que tentemos, sempre, reger-nos por uma conduta equilibrada e consciente, assente nos nossos valores e alheia a caprichos irrealizáveis. Por outro lado, é essencial ouvir o cliente...Aliás, achamos que não há Arquitectura sem cliente. Se tivermos de fazer o projecto de uma casa para alguém que não existe, muito francamente, isso não tem qualquer

interesse. O projecto não existe se não for para alguém. Imagino que, mesmo quando se trate de uma encomenda pública – e nós não fizemos ainda encomenda pública –, será para algum usuário (uma comunidade) que foi identificado e caracterizado... Por isso, o cliente é fundamental. No início, acontecia deixarmos os processos correrem, porque os clientes tinham muitas dúvidas e nós queríamos explorar todas as possibilidades. Portanto, andávamos “ao sabor” das suas dúvidas, prejudicando o processo e o próprio projecto. Hoje, fechamos cabalmente todas as fases, o que é muito importante, servindo também como orientadores de todo o processo. Temos, assim, mais rigor, na gestão das expectativas, sobretudo, dos orçamentos e da calendarização. Se um cliente nos aborda dizendo: “Tenho 200.000 € e quero fazer uma casa com 500 m²”, nós não fazemos o projecto, uma vez que se trata de um objectivo irrealista. Por exemplo, a primeira coisa que fazemos, logo no início, é mostrar uma tabela que elaborámos para a prática do Atelier, contemplando todas as valências do projecto. Nós temos esse hábito pedagógico de explicar tudo, muito minuciosa e pormenorizadamente, para as pessoas perceberem, a priori, o processo e todas as suas implicações.

Natascha: pois, eu acho esta questão interessante, porque a sensação que dá é que parece não existir uma ideia clara do trabalho do arquitecto que acaba por resultar nestas situações...

Raquel: De facto, a generalidade das pessoas não tem uma noção clara da função do arquitecto. Talvez porque, em muitas situações, os próprios arquitectos tenham dificuldade em agir com coerência e determinação, no âmbito das suas tarefas. Por um lado, há uma série de exigências técnicas e legais a cumprir; por outro, há questões pessoais e biográficas que condicionam a nossa conduta e os pressupostos do projecto... é muito complicado explicar a um cliente que o seu edifício nasceu da ideia de uma planta ordenada e baseada em referências históricas ou na simetria especular. Existe, portanto, uma parte do discurso que nos é cara e que não faz parte da comunicação do projecto com o cliente.

Natascha: para finalizar, gostava de fazer umas perguntas mais directas sobre uma obra específica, que se-ria a obra na Maia. Como foi o primeiro contacto com a encomenda? Quais foram as maiores preocupações e objectivos de realização desta obra? Sentiu alguma restrição no desenvolvimento do projecto? O que é que valoriza neste projecto? O que é que a faz gostar dele?

Raquel: O projecto da casa da Maia foi elaborado a três, com a nossa antiga sócia. Por isso, trata-se de um exercício de compromisso, não só com o cliente mas também com a Adriana. Julgo que há incongruências que são evidentes, à custa dessa condição, embora o projecto seja já um prenúncio de algumas preocupações e inquietações que ainda hoje nos dizem respeito: o estudo taxonómico dos vãos exteriores, a construção em betão armado aparente, a malha estrutural, o bom desempenho térmico do edifício, a “casa-pátio” e a sua

relação com o exterior. Testámos uma série de soluções que buscámos nas nossas referências, nomeadamente, a cobertura ajardinada, os vãos altos nos quartos, o vão contínuo da sala, os vãos desenhados “à face” da fachada, assim como uma ausência de hierarquização entre os espaços que se sucedem entre si, criando novas ocupações (os quartos das filhas que, pela largura dos vãos interiores, se ligam através do corredor, criando um espaço de vivência única; as salas superior e inferior que, pelo pé-direto duplo, se fundem; a configuração das salas que, pelo seu comprimento, permite uma sequência de usos simultâneos pouco ortodoxos). Embora tenha sido, inicialmente, concebida como uma construção totalmente executada em betão armado aparente, a contenção orçamental exigiu um aditamento ao projecto que passou a dividir a casa em duas partes construtivas: o volume de dois pisos em betão armado, por um lado, e os quartos e a cozinha em alvenaria de tijolo com um sistema de pilar e viga de betão, por outro. Tivemos ainda oportunidade de testar revestimentos interiores pouco comuns à data, como um reboco areado de grão grosso ou o microcimento, nas paredes dos quartos e dos espaços comuns. O processo de elaboração do projecto foi enriquecido por clientes atentos e disponíveis, conhecedores da Arquitectura Modernista e, logo, predispostos a conviver com algumas das soluções apontadas.

Natascha: Por fim, qual é o seu entendimento do termo de responsabilidade do arquitecto?

Raquel: Personifica o que somos e o que fazemos enquanto arquitectos. Com ou sem Termo de Responsabilidade, tentamos sempre cumprir a legislação em vigor e vêmo-la com um papel coadjuvante e não oponente. O Termo de Responsabilidade apenas manifesta o que está subjacente ao nosso trabalho sendo, por isso, muito mais do que um mero procedimento burocrático.

Natascha: Muito obrigada pelo seu precioso tempo!